南亚研究译丛

本书为国家社会科学基金重点项目“《舞论》研究”（项目批准号：17AWW004）的阶段性成果

舞论

नाट्यशास्त्र

Nāṭyaśāstra

（古印度）婆罗多 撰　尹锡南 译



（下）

巴蜀书社

目 录

下 册

第二十八章　乐器的规则 …… 361

第二十九章　弦鸣乐器的规则 …… 381

第三十章　气鸣乐器的规则 …… 398

第三十一章　节奏体系论 …… 400

第三十二章　达鲁瓦歌的规则 …… 441

第三十三章　膜鸣乐器 …… 470

第三十四章　人物性格论 …… 502

第三十五章　角色的分派 …… 508

第三十六章　戏剧下凡 …… 515

附录1　《舞论》第16章提到的两类诗律 …… 521

附录2　《舞论》第32章提到的127种诗律（音乐韵律） …… 523

附录3　《舞论》第4章提到的108种刚舞基本体式（基本动作） …… 525

附录4　《舞论》第4章提到的32种刚舞组合体式（组合动作） …… 527

附录5 《舞论》第9章提到的67种手势 …… 529
附录6 《舞论》第11、12章提到的四类步伐 …… 531
附录7 《舞论》重要术语汇编 …… 533
附录8 表演镜 …… 681
附录9 味花簇 …… 717
附录10 单位拍特征 …… 765
附录11 《工巧经奥义书》（节译） …… 781
附录12 印度乐器集锦 …… 789
附录13 南印度坦焦尔湿婆庙雕刻的刚舞81式像 …… 795
附录14 南印度奇丹巴兰湿婆庙雕刻的刚舞108式像 …… 805
附录15 印度和印度尼西亚神庙的刚舞24式石刻造像 …… 825
译后记 …… 833

第二十八章 乐器的规则

现在我们讲述乐器（ātodya）的（表演）规则。正如：

弦鸣乐器（tata）、膜鸣乐器（avanaddha，革鸣乐器）、体鸣乐器（ghana）和气鸣乐器（suṣira），这些是各具特色的四类乐器。（1）

弦鸣乐器就是有弦①的（tantrīgata）乐器，膜鸣乐器（avanaddha）指鼓（pauṣkara），体鸣乐器指铙钹（tāla），而气鸣乐器指笛子（vaṃśa）。（2）

这些乐器在戏剧表演中的运用可分三类：以弦乐为主、以鼓乐为主、以其在戏剧表演中的运用为主（nāṭyakṛta）。（3）

弦乐队（kutapa）中出现歌手（gāyana）、助手（parigraha）、九弦琴手（vaipañcika，一说为十弦琴手）、维那琴手（vaiṇika）和吹笛者（vaṃśavādaka）。（4）

智者将穆丹迦鼓手（mārdaṅgika）、细腰鼓手（pāṇavika）和瓶鼓手（dārdurika）总称为鼓乐队（kutapa）。（5）②

在戏剧表演时，为优秀的、普通的、平庸的演员们伴奏的乐队在不同的地方落座。（6）③

歌曲（gāna）、器乐（vādya）和舞蹈（nāṭya）各有魅力，戏班主

① 四川音乐学院的夏凡博士于2019年1月15日赐信译者时认为，古代印度维那琴弦为肠制琴弦。

② 高斯认为九弦琴是以琴拨演奏的十弦琴，他还认为细腰鼓是小鼓，瓶鼓是钟铃状，由金属制成，形似一面大锣，还有人视其为笛子。但从本章内容看，它无疑是一种鼓。参见Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.2, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, p.2。

③ 新护认为，“戏剧表演”应指剧中的人物。Kutapa（乐队）的词源包含“发出声音”或“在表演中照亮舞台”的意思。膜鸣乐器（革鸣乐器）的得名与皮革紧密相关。九弦琴以琴拨演奏，维那琴有21根弦。细腰鼓顶端系着绳索，瓶鼓形似大瓶（大罐）或大锣。参见Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 3, ed. & tr. by N. P. Unni, pp.1207-1208。

（nāṭyayoktṛ）应将其当做火环（alātacakra）连贯运用。（7）

各种乐器伴随弦乐的演奏，有音调、节奏和歌词（pada，或译“语言”“词语”“乐句”），这叫神乐（gāndharva，或译“雅乐”“古典乐”）。（8）[1]

它极大地满足了天神心愿，并使乐神（gandharva）喜悦，遂叫神乐。（9）

神乐的来源是人体（喉咙）、维那琴和笛子，我将讲述各种乐音产生的规则。（10）

神乐分为三类：与音调有关、与节奏有关，与歌词有关。我将说明它们的特征和运用。[2]（11）

音调以维那琴和人体（喉咙）为基础。我将讲述这二者产生音调的规则。（12）

---

① 高斯认为“神乐”是维那琴、笛子等器乐演奏与歌唱（声乐）表演的结合。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol.2, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, p.3。

② 关于神乐和戏剧歌曲的区别，新护在疏解《舞论》第 32 章时指出，那罗陀等古代智者精通神乐即古典音乐，他们创作普通的民间歌曲，以神乐为基础创作戏剧音乐达鲁瓦歌。但是，他们却说这些令人快乐的新型音乐不是自己智慧的结晶，也并非神乐的翻版，而是遵循传统的产物。参见 M. Ramakrishna Kavi and J.S. Pade, edited, *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni with the Commentary Abhinavabhāratī by Abhinavaguptācārya*, Chapters 28-37, Vol.IV, Baroda: Oriental Institute, 1964, p. 291。新护将达鲁瓦歌即戏剧音乐的发明权归功于那罗陀等古人，称其借鉴传统音乐创作戏剧音乐，这本身暗示了神乐与戏剧音乐（达鲁瓦歌）的区别。按照印度学者的看法，神乐与达鲁瓦歌的一个差异是：“本质区别之一是，神乐是祭祀乐，产生超凡之果（adṛṣṭa-phala），而达鲁瓦歌是戏剧音乐，除此之外并无多大用处。”参见 Anupa Pande, *A Historical and Cultural Study of the Nāṭyaśāstra of Bharata*, p.228。这里说的仍然是印度古典音乐的宗教用途与世俗用途的区别。正因如此，新护指出，戏剧歌曲产生现实之果（dṛṣṭa-phala），激发情味，令人心中喜悦。尽管戏剧歌曲源自神乐，从后者获得基本要素，还借鉴了多种节奏体系和调式体系，然而二者之间还存在诸多差异，这是由它们的不同用途和目的决定的。达鲁瓦歌转化神乐以服务于戏剧表演，因为摆脱了宗教仪式的束缚，带给观众情味享受和视听盛宴。新护说，达鲁瓦歌改造了神乐要素，旨在增强戏剧的情味效应。新护在疏解《舞论》第 33 章时，重点区分了神乐和戏剧歌曲。这两类音乐的差异主要与音调、歌词和节奏等因素有关。新护认为，神乐表演中对两个音调之间微分音差距的规定是严格的，但对达鲁瓦歌而言则有一定的自由。神乐对节奏体系的要求很严格，但脱胎于神乐的达鲁瓦歌在运用节奏时，采取的是灵活多变的策略。达鲁瓦歌的歌词最为重要，而其节奏和音调居于次要地位。新护指出，在神乐中，音调和节奏是主要的，歌词（pada）用来烘托音调和节奏。然而，在达鲁瓦歌中，歌词及其意义是主要的，因为它揭示歌曲的含义，音调是次要的，因为它只是美化乐段中的歌词而已。上述观点参见 M. Ramakrishna Kavi and J.S. Pade, edited, *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni with the Commentary Abhinavabhāratī by Abhinavaguptācārya*, Chapters 28-37, Vol.IV, pp.35, 289-290, 301-302。论者指出：“因此，可以明白的是，尽管源自神乐，戏剧音乐体系有着自己的独特性，它在本质和目的上都区别于神乐。”参见 Anupa Pande, *A Historical and Cultural Study of the Nāṭyaśāstra of Bharata*, p.245。婆罗多的歌曲（神乐）论或曰戏剧音乐（达鲁瓦歌）论非常丰富，值得深入探索。

音调、音阶（grāma，基本音阶）、变化音阶（mūrcchana）、不完全音阶（tāna）、音域（sthāna）、风格（vṛtti）、转化音（sādhāraṇa）、声调、装饰音、（维那琴等弦鸣乐器的）弹拨方法（dhātu，指法）、微分音（śruti）[1]、调式（jāti），这些全部来自木质维那琴产生的规则音（vidhisvara）。（13-14）

音调、音阶、装饰音、声调、音域、调式和变音等全部来自人体的维那琴（喉咙）。（15）

辅音（vyañjana）、元音（svara）、连声（sandhi）、格尾（vibhakti）、名词（nāma）、动词（ākhyāta）、前缀（upasarga）、不变词（nipāta）、名词性后缀（taddhita）、诗律（chandas）和韵律（vṛtti，波哩多诗律），这些总是与各种歌词（pada，语言）[2]相关。歌词（为基础的歌曲）分为定曲（nibaddha，或译“创作曲”“整曲”）与散曲（anibaddha，或译“即兴曲”）两类。（16-17）

诸位再生族啊！现在我讲述构成节奏的各种因素。上翻式（āvāpa）、下压式（niṣkrama）、右摆式（vikṣepa）、收缩式（praveśaka）、右击式（śamyā）、左击式（tāla）、双击式（sannipāta）、复段（parivarta）、乐段（vastu）、音量单位（mātrā）、乐节（vidārī）、小节（aṅga，或译“节

---

① 与将 rāga 意译为“旋律”而非国内通译的“拉格”相似，为便于更多的读者理解印度古典音乐术语的大致内涵，此处及后文尝试将 śruti 意译为“微分音”，而非国内通译的“什鲁蒂”。不过，读者必须注意的是，本书中出现的“微分音”和“旋律”不同于现代乐理中的微分音和旋律，它们只是印度古典音乐范畴或曰印度风格的微分音和旋律框架（曲调结构）。一些专业的音乐研究者建议译者改用“什鲁蒂”等通译名称来翻译 śruti 等含义十分丰富的古典术语，但译者考虑再三，为求全书风格统一，仍采取意译的方法。这一尝试的效果有待检验。śruti 按照本义可译为“所闻”“经典”“名称”“声音”等，其动词词根为 śru。婆罗多将此词视为其音乐论大厦的核心支柱和稳固基石，显然是借鉴了前人和同时代学者的思想精华。他的这一姿态，也可见于后来的梵语诗学家欢增所创立的诗学韵论（dhvani）。欢增正是在继承语言学家关于声音的论述基础上推陈出新，创立了自己别开生面但又有迹可循的崭新理论。在此意义上，我们似乎可以将婆罗多的 śruti 和欢增的 dhvani 归于同一个理论层次或范畴，这便是语言哲学或文艺美学的范畴。欢增的韵论与语言哲学概念“常声”（sphoṭa）紧密相关。一般认为，“常声”和“韵”的概念是公元前 2 世纪的梵语语言学家波颠阇利首先提出的。这种语言学的韵论直接启发了梵语诗学韵论。进一步说，婆罗多的 śruti 和欢增的 dhvani 的背后，都有一个本体论意义上的微妙复杂的哲学范畴：类似于中国哲学基本范畴之一即“道”的 śabdabrahman（词梵或音梵），“常声”在某种程度上可以视为其近义词。值得注意的是，婆罗多之后的摩腾迦、神弓天等古典音乐理论家多以 nādabrahman（音梵或声梵）一词言说自己的思想概念。正因如此，我们似乎可以将公元 7 世纪的语言学家伐致诃利的相关理论，视为婆罗多与欢增这两位几乎相隔千年的理论家的共同参照。

② 这里的 pada 是指包含歌词的曲子或乐段、乐句，因此，最后一句即“歌词（为基础的歌曲）分为定曲与散曲两类”，也可按 pada 的含义译为“乐句分为创作的与即兴的两类”。

奏组”“节拍段”）、音速（laya）、变速风格（yati）、七种传统歌曲（prakaraṇa）、歌唱风格（gīti）、乐句（avayava）、风格（mārga）、节拍单元（pādabhāga）、伴奏风格（pāṇi），智者将其视为节奏的二十种因素，它们全都属于神乐。请听我为你们详细解释。（18-20）

具六（ṣaḍja）、神仙（ṛṣabha）、持地（gāndhāra）、中令（madhyama）、第五（pañcama）、明意（dhaivata）、近闻（niṣāda），这些是七种音调。（21）[①]

这些音调与各种微分音相联系，因此分为主音（vādin）、协和音（samvādin）、辅助音（anuvādin）、不协和音（vivādin）等四种。（22）

在音乐中为主要音调（amśa）[②]的，便是主音。相互之间隔着九至十三个微分音的两个音，便是协和音。例如，具六音阶（ṣaḍjagrāma）中的具六和中令、具六和第五、神仙和明意、持地和近闻便是协和音，而中令音阶（madhyamagrāma）中的具六和第五不是协和音，而第五和神仙是协和音。这里有一首输洛迦：

① 李小荣指出："苏祇婆七调虽出于龟兹，但考其本乃源于印度……可见龟兹的文化出于天竺，音乐自然也不例外。向达先生穷源溯流，指出苏祇婆七调实与印度北宗音乐一脉相承，此论洵是。"参见李小荣：《变文讲唱与华梵宗教艺术》，上海：上海三联书店，2002 年，第 140 页。中国学界一般认为，印度古典音乐理论的七调通过苏祇婆的引荐而影响了中国古典音乐理论，促进了隋唐燕乐的蓬勃发展。关于苏祇婆七调源出印度音乐理论一说，以《隋书》相关记载为典型："又诏求知音之士，集尚书，参定音乐。译云：考寻乐府钟石律吕，皆有宫、商、角、徵、羽、变宫、变徵之名。七声之内，三声乖应，每恒求访，终莫能通。先是周武帝时，有龟兹人曰苏祇婆，从突厥皇后入国，善胡琵琶。听其所奏，一均之中间有七声。因而问之，答云：'父在西域，称为知音。代相传习，调有七种。'以其七调，勘校七声，冥若合符。一曰'娑陁陀力'，华言平声，即宫声也。二曰'鸡识'，华言长声，即商声也。三曰'沙识'，华言质直声，即角声也。四曰'沙侯加滥'，华言应声，即变徵声也。五曰'沙腊'，华言应和声，即徵声也。六曰'般赡'，华言五声，即羽声也。七曰'俟利箑'，华言斛牛声，即变宫声也。译因习而弹之，始得七声之正。然其就此七调，又有五旦之名，旦作七调。以华言译之，旦者则谓'均'也。其声亦应黄钟、太簇、林钟、南吕、姑洗五均，已外七律，更无调声。译遂因其所调，故成七调十二律，合八十四调，旋转相交，尽皆和合。……七音之外，更立一声，谓之应声。"参见（唐）魏征等撰：《隋书》卷十三《志第八·音乐上》，北京：中华书局，1973 年 8 月第一版，1982 年 10 月第二次印刷，第二册，第 345 至 346 页。令人困惑的是，从读音看，苏祇婆的龟兹琵琶七调与婆罗多《舞论》此章提及的七种音调契合者只有般赡即第五，余者与具六、神仙等六种音调的读音并不契合。相关问题有待进一步考证、研究。

② 高斯认为 amśa 应为 aṅga，这是很早出现的误写。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.2, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, pp.5, 20。

第五和神仙是中令音阶中的协和音，而具六和第五只是具六音阶中的协和音。（23）

那些音程（antara）为二十个微分音（一说为两个微分音）的两个音，便是不协和音，如神仙和持地、明意和近闻。主音、协和音、不协和音如此确定后，余下的便叫做辅助音。例如，在具六音阶中，神仙、持地、明意和近闻是具六的辅助音，中令、第五和近闻是神仙的辅助音，中令、第五和明意是持地的辅助音，明意、第五和近闻是中令的辅助音，明意和近闻是第五的辅助音，神仙、第五和中令是明意的辅助音。在中令音阶中，第五、明意和近闻是中令的辅助音，神仙、具六和持地是第五的辅助音，具六、神仙和持地是明意的辅助音，具六、神仙和持地也是近闻的辅助音。声音突出，便是主音；与其他音和谐，便是协和音；与其他音不和谐，便是不协和音；辅助其他音的，便是辅助音。这些音的高低变化，产生于琴弦的调整和感觉器官的变化。这些便是四种音调的情况。

有两种音阶：具六音阶和中令音阶，[①]其中各有二十二个微分

① 其他一些音乐理论家提到第 3 种基本音阶即持地音阶。例如，17 世纪出现的《乐舞那罗延》指出："音阶是一系列音调的组合，其本质极其微妙复杂，它包括 3 种：凡间的具六音阶和中令音阶、天国（devaloka）的持地音阶。也可以说：优美组合的一系列音阶叫作音阶。"（I.77）参见 Puroṣottama Miśra, *Saṅgītanārāyaṇa*, Vol.1, ed. and tr. by Mandakranta Bose, New Delhi: Indiara Gandhi National Centre for the Arts, 2009, p.37。公元 1 世纪出现的《那罗陀示教》指出："具六音阶、中令音阶、持地音阶，这是 3 种音阶。那罗陀认为，具六音阶源自地界（bhūrloka），中令音阶源自空界（bhuvarloka），而持地音阶源自天界（svarga）。"（I.2.5-6）参见 Nārada, *Nāradīyaśikṣā*, ed. by Shivaraj Acharya Kaunditryayan, Varanasi: Chowkhamba Vidya Bhawan, Reprint, 2013, p.28。多提罗并不认可持地音阶在人间的存在："存在具六和中令两个基本音阶。有人提到持地音阶，但它在世间难寻。"（11）参见 Dattila, *Dattilam*, ed. & tr. by Mukund Lath, New Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts, 1988, p.4。陈自明先生依据国外研究成果指出，具六音阶、中令音阶、持地音阶这 3 种"原始音阶"中，具六音阶用于男声，中令音阶用于女声，持地音阶用于天神的音乐。具六音阶没有变化音，中令音阶有一个变化音，而持地音阶的神仙、持地、明意和近闻均降半音，因其音区太高，人们极难唱出，不合嗓音，因此后来弃之不用。参见陈自明：《印度音乐文化》，北京：中央音乐学院出版社，2018 年，第 65 页。

音。[1]正如：

具六音阶中的微分音是这么分布的：神仙为三个微分音，持地为两个，中令为四个，第五为四个，明意为三个，近闻为两个，具六为四个。（24）

在中令音阶中，“第五”音应降低一个微分音。[2]由于琴弦的松弛与紧张，“第五”音升高或降低一个微分音，这之间的音程就是一个标准的微分音（pramāṇaśruti）。我们将说明这种微分音体系。举例来说，如果两把维那琴的琴弦和琴杆（daṇḍa）长度相同，其琴弦均按具六音阶调整好，那么，将（其中一把琴的）“第五”音降低一个微分音，两把琴的音程足以使其契合（另一把

---

① 婆罗多音乐论的一个核心概念是 śruti 即微分音。新护对它的解说是：श्रुतिश्च नाम श्रोत्रगम्यं वैलक्षण्य यावत शब्देनोत्पद्यते（所谓的微分音指声音所产生的某种独特的、清晰可闻的印象）。在新护看来，升高可清晰听闻的微分音，就是音调升高，相反则是降低音调。琴弦绷紧或放松，分别产生高音或低音。这种清晰可闻、有高有低的声音，就是微分音的发生机制。新护还认为：“所谓的微分音主要用来区分音阶。”他还指出：“微分音在维那琴上得以清晰地展示。”这主要是因为：“微分音只能运用于维那琴，因为它的展现以琴弦的紧张或松弛为基础。”声音即乐音（svara）与微分音孰先孰后，或曰乐音产生微分音还是微分音产生乐音，这一问题成为当时的争议焦点。新护为此发表了自己的观点。他引用别人的观点说：“自己可以分辨的声音，就是微分音。”他说，这种可以分辨的乐音，不是零散地被耳朵感知，也不是整体感知，因为微分音的每一个要素并非同步发生作用。即便是快速弹拨乐器产生声音要素的连续效应，也可感受到乐音的同步效应。连续出现的微分音累积为微分音区（śrutisthāna），从而在听者脑海中产生连续不断的印象，这就是乐音群（svarasamudaya）。参见 M. Ramakrishna Kavi and J.S. Pade, edited, *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni with the Commentary Abhinavabhāratī by Abhinavaguptācārya*, Chapters 28-37, Vol.IV, pp.9-21。这段话的意思是：“乐音是统一的整体，不是多个音的同步组合体或连续发音。微分音无疑是一个连续的声音单位。”这就是说，乐音是不可分割的整体，它的连续展现构成了微分音的基础。这与新护接受欢增为代表的韵论派诗学存在密切关联。“在这个意义上，新护的乐音概念可以表述为 dhvani vyaṅgyadharmaviśeṣa（以暗示为特征的韵），这容易让人想起常声（sphoṭa）的语言学概念。事实上，新护称乐音有回音性质，将其比拟为 anusvāra（余音）。乐音因此成为想象的伴生物。”参见 Anupa Pande, *A Historical and Cultural Study of the Nāṭyaśāstra of Bharata,* pp.189-190。针对某些学者“应先论微分音后谈音调”的诘难，新护的答复是：“对此诘难的答复是：如果称为微分音的 dhvani（语音）和 nāda（声音），都可理解为有着明确区分度（antara）的音调（svara），便可下如此判断。但是，情况并非如此，因为无论高低，微分音显然都以音调为基础。”新护还引用一位学者的观点说：“微分音的展现（vistara）与乐音的产生同步（sahaja），它以乐音为基础，赐予双耳甘露般喜悦。”参见 M. Ramakrishna Kavi and J.S. Pade, edited, *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni with the Commentary Abhinavabhāratī by Abhinavaguptācārya*, Chapters 28-37, pp.11-12。或许正因如此，婆罗多的论述顺序才可得以解释：“婆罗多阐释的第一个主题是乐音（svara）。与多提罗和摩腾迦不同的是，婆罗多将乐音置于微分音之前，因为他认为微分音附属于乐音，居于次要位置。”参见 Anupa Pande, *A Historical and Cultural Study of the Nāṭyaśāstra of Bharata,* p.188。

② 在有的版本中，此处随后插入这样一段解释中令音阶微分音数量分布的颂诗：“中令应为四个微分音，第五为三个，明意为四个，近闻和具六应各为两个和四个，神仙为三个，持地为两个。”（XXVIII.34-35）参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol.3, ed. & tr. by N. P. Unni, pp.1214-1215。

琴）的中令音阶。升高一个微分音，两把琴的音程足以使其契合（另一把琴）的具六音阶。这便是降低一个微分音的意思。如再将另一把琴降低一个微分音，两把琴的音程为两个微分音，则持地和近闻分别契合明意和神仙；如将其再降低一个微分音，两把琴的音程为三个微分音，明意和神仙分别契合第五和具六；如另一把琴再降低一个微分音，两把琴的音程为四个微分音，第五、中令和具六分别契合中令、持地和近闻。通过对微分音的这一番说明可以明白，两种音阶各有二十二个微分音。这里有几首输洛迦：

具六音阶的音程是：具六为四个微分音，神仙为三个，持地为两个，中令为四个，第五为四个，明意为三个，近闻为两个。（25-26）

（中令音阶的音程是）：中令为四个微分音，第五为三个，明意为四个，近闻和具六应各为两个和四个，神仙为三个，持地为两个。（27-28）[1]

关于具六音阶和中令音阶的第一种现代阐释[2]

具六音阶

乐音名	具六	神仙	持地	中令	第五	明意	近闻	具六
微分音的数量	3	2	4	4	3	2	4	3
欧洲对等音名	D	E	F	G	A	B	C	D

---

① 有的学者指出，世界各国通行十二平均律，即将一个八度分为十二个相等的半音，两个半音等于一个全音。“印度音乐中音程的大小，则根据什鲁蒂（微分音）的多寡决定，如大音程为 4 个什鲁蒂，小音程为 3 个什鲁蒂，半音程为 2 个什鲁蒂。这三种音程与西方音乐的半音及两个半音等于一个全音的观念完全不同。由于诗律不同，两种音阶乐音之间的音程也不尽相同，因而造成风格上与其他民族音乐的明显区别。”参阅中印联合编审委员会：《中印文化交流百科全书》，第 335 页。李玫指出，由具六音阶和中令音阶的什鲁蒂分布看，印度人是以掐段率的多少区别音高（即在原基音弦长基础上，掐住四分之一的节点，剩下的有效弦长为四分之三）。这种方法可以解决维那琴琴弦长短的问题，并可分辨微小的音差，但却疏远了“背后的实质是有效振动段的长度”。李玫：《东西方乐律学研究及发展历程》，北京：中央音乐学院出版社，2007 年，第 121 至 122 页。

② 这里附录的两个说明表，参考俞人豪、陈自明：《东方音乐文化》，第 166 页。该书还认为，基于印度古代七种音调（具六至近闻）的十二种个音名可与西洋乐以 CDEFGAB 为基础的十二名一一对应，且各有其名。印度古代的音位与现代不同，古代每个音都在最后一个什鲁蒂（微分音）上，而现在每个音都在第一个什鲁蒂上。参阅前述该书第 164 至 165 页。

中令音阶

乐音名	中令	第五	明意	近闻	具六	神仙	持地	中令
微分音的数量	3	4	2	4	3	2	4	3
欧洲对等音名	G	A	B+	C	D	E	F	G

关于具六音阶和中令音阶的第二种现代阐释①

具六音阶

乐音名	具六	神仙	持地	中令	第五	明意	近闻	具六
微分音的数量	3	2	4	4	3	2	4	
现代音名	C	D	bE	F	G	A	bB	C
现代唱名	rai	mi	fa	so	la	si	do	rai
弦长比例	1	9/10	27/32	3/4	2/3	3/5	6/19	1/2
相对音高	0	0.91	1.47	2.49	3.51	4.42	4.98	6
相邻音程系数		10/9	16/15	9/8	9/8	10/9	16/15	9/8
相邻音程值		0.91	0.56	1.02	1.02	0.91	0.56	1.02

中令音阶

乐音名	中令	第五	明意	近闻	具六	神仙	持地	中令
微分音的数量	3	4	2	4	3	2	4	
现代音名	F	G	A	bB	C	D	bE	F
现代唱名	so	la	si	do	rai	mi	fa	so
弦长比例	1	9/10	4/5	3/4	2/3	3/5	9/16	1/2
相对音高	0	0.91	1.93	2.49	3.51	4.42	4.98	6
相邻音程系数		10/9	9/8	16/15	9/8	10/9	16/15	9/8
相邻音程值		0.91	1.02	0.56	1.02	0.91	0.56	1.02

① 这里附录的两个说明表，参见李玫：《东西方乐律学研究及发展历程》，第 122 至 123 页。所谓“相邻音程系数”和“相邻音程值”均指前一音和后一音的关系，因此其数值写在后一个乐音的对应方框里。

现在讲述变化音阶，两个基本音阶共计十四个变化音阶（mūrcchana）①。正如：

以具六音阶为基础，有七个变化音阶：第一个是低沉（uttaramandra），然后是幽暗（rajanī）和遥远（uttarāyata），第四是纯六（śuddhaṣaḍja），第五是艳羡（matsarīkṛta），第六是马步（aśvakrānta），第七是妙声（abhirudgata）。（29-30）

这些具六音阶的变化音阶的首音分别是：具六、近闻、明意、第五、中令、持地、神仙。

优秀的再生族啊！雄壮（sauvīrī）、鹿马（hariṇāśva）、柔和（kalopanata）、纯中（śuddhamadhya）、混合（mārgavi）、补卢（pauravi）、喜悦（hṛsyaka），这些是中令音阶的七个变化音阶。（31-32）

（这些中令音阶的变化音阶的首音）依次为：中令、持地、神仙、具六、近闻、明意、第五。

在具六音阶的变化音阶中，低沉以具六为首音，幽暗以近闻为首音，遥远以明意为首音，纯六以第五为首音，艳羡以中令为首音，马步以持地为首音，妙声以神仙为首音。

在中令音阶的变化音阶中，雄壮以中令为首音，鹿马以持地为首音，柔和以神仙为首音，纯中以具六为首音，混合以近闻为首音，补卢以明意为首音，喜悦以第五为首音。

依照这些顺序组合，可以构成十四种变化音阶，它们可分四类：完全音阶（pūrṇa，七声音阶）、六声音阶（ṣāḍavakṛta）、五声音阶（auḍavitīkṛta）、转

① 高斯认为，mūrcchana 常被译为西方音乐术语 mode（调式），而婆罗多似乎并不清楚它以及 tāna（不完全音阶）的功能。Mūrcchana 的原始含义显然在晚期印度音乐中丧失了。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.2, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, p.10。有的学者指出：“拉格是旋律程式，与中原乐调并不是同样的概念。印度 S 音阶和 M 音阶也不等于调式或旋律程式，如果整个音列上各音充当主音而形成不同的旋律程式或调式，那么，这两个七声音列共可以形成 14 种音阶样式。”参见李玫：《燕乐二十八调与苏祇婆五旦七声的关系》，《中国音乐学》2007 年第 3 期，第 6 页。此处的 S 音阶即具六音阶，M 音阶即中令音阶。由此可见，婆罗多所谓的 14 种 mūrcchana 并非严格意义上的变化音阶，而是一种印度特色的古代调式或音阶模式。四川音乐学院的夏凡博士认为，该词即 mūrcchana 也可理解为“调式模式”。另有学者如任婧将 mūrcchana 译为“转调”，将 tāna 译为“旋律片段”。参见任婧：《浅析〈苏尔诗海〉的曲调与韵律》，《东方文化研究论丛》（第 38 卷），2019 年。译者为求统一和理解方便，此处仍保留前人的“变化音阶”这一译法。

化音阶（sādhāraṇakṛta，或译“过渡音阶”）。①

七个音调以不同顺序组合，这叫变化音阶；不完全音阶（tāna）由六个或五个音调（按不同顺序）组合而成，分别叫做六声音阶、五声音阶。（33）②

还有一种涉及两个基本音阶（即具六音阶和中令音阶）的变化音阶，它与转化音（sādhāraṇa）、微妙音（kākalī）或过渡音（antarasvara，特殊音）有关。（34）

同一种变化音阶可由两种方式构成。升高两个微分音，持地降级为明意，具六音阶中的变化音阶和基本音阶的差异体现于此，中令及其后面的音调，也由此相应地降级为近闻及其后面的音调。中令音阶中（变化音阶和基本音阶）的变化也是如此：降低明意的微分音，升高近闻的微分音，二者的差异也由此呈现。在中令音阶中，相同数量的微分音存在于不同的音调上（存在音差），（变化音阶和基本音阶的）所谓差异得以体现。第五和明意之间的过渡音为四个微分音；同样，将持地升级，其间的过渡音也为四个微分音。余下的中令、第五、明意、近闻、神仙和具六也相应地降级为（另一音阶的）中令及其后面的音调。这便是相等数量的微分音存在于不同音调上的缘故。结合微分音，过渡音（antara）一并得以说明。

以变化音阶为主的不完全音阶（tāna）有八十四种。其中，六声音阶包含四十九种不完全音阶，五声音阶包含三十五种。六声音阶包含七类：排除具六音阶中具六、神仙、近闻和第五的四类不完全音阶；排除中令音阶中具六、神仙和持地的三类不完全音阶。所有这七类六声音阶转为变化音阶，共计四十九

① 一般说来，七个音调的自然排列形成自然音阶或曰基本音阶，如其中某个音出现了升降变化则为变化音阶，而此处及下文的十四种变化音阶显然具有两层复杂的内涵。Mūrcchana 首先包括依次以具六音阶、中令音阶的十四个音调为首音的十四个自然音阶转位（并非现代乐理学意义上的变化音阶），为了照顾读者阅读和理解，本书仍将其译为“变化音阶”。其次，mūrcchana 还包括七声、六声、五声音阶及特殊的转化音阶（过渡音阶），也为十四种，如此一来，其实际种类似乎远不止十四种。这说明《舞论》的论述存在思路不清晰之处，或许与传抄、流传过程的许多复杂因素相关。此外，从后文看，同化音阶包含了微分音或曰微音程的增加、减少，它似乎可以归入现代意义的变化音阶范畴。以上问题相当复杂，期待学界继续思考。感谢西南民族大学艺术学院音乐系硕士朱栩辉同学为笔者解答音阶的相关问题，他的观点对译者此处的思考非常有益。

② 不完全音阶隶属于变化音阶。对于不完全音阶和变化音阶的作用，《舞论》的论述似乎不太清晰。不完全音阶是不是古典概念，尚存疑问。在后来的印度音乐论著中，变化音阶的概念似乎丧失了原意。参阅 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol.2, ed. by Pushpendra Kumar, p.968。

种不完全音阶。五声音阶包含五类：排除具六音阶中具六和第五、神仙和第五、持地和近闻的三类不完全音阶，排除中令音阶中神仙和明意、持地和近闻的两类不完全音阶，所有这五类五声音阶转为变化音阶，共计三十五种不完全音阶。其中，二十一种属于具六音阶，十四种属于中令音阶。由此可知，不完全音阶共计八十四种。

在弦乐器（维那琴）上表现不完全音阶有两种方式：融合（praveśa）和忽略（nigraha）。所谓融合是指强化前边的音、弱化后边的音，而忽略是略过，即不弹中令音。维那琴上的中令表现变化音阶，因为它没有变化，因此融合和忽略并不涉及中令音。各种不完全音阶和变化音阶因此取悦听众和表演者。不完全音阶和变化音阶的用途（prayojana）在于形成音域（sthāna），前边（即第十九章）讲述语调的规则时已涉及三种音域的特征。

我们现在讲述转化音的规则。所谓转化音是指（两个连续音调之间产生的）过渡音（antarasvaratā，或译“特殊音”）。何有此说？两种事物之间的东西（antara），便是转化（sādhāraṇa）。以季节的过渡（转换）为例：

在荫凉中感到寒冷，在阳光下汗流浃背。不能说春天还未到来，不能说冬季还未彻底消逝。（35）

这就是季节的转化（kālasādhāraṇa）。

转化有两种：音调转化（svarasādhāraṇa）和调式转化（jātisādhāraṇa）。微妙音（kākalī）和过渡音（antarasvara）是音调转化（转化音）。①这里，如近闻升高两个微分音，它便称为微妙近闻（kākalīniṣāda），而非具六，因为这是两个基本音调（近闻和具六）之间的融合，它便成为转化音（sādhāraṇa）。同样的道理，持地如果升高两个微分音，它便称为过渡的（antara）持地而非中令，因为它是（中令和持地）之间的过渡音。音调转化（转化音）由此而来。近闻为何叫做微妙音（kākalī）？因其发音模糊低沉（kalatva），或被拉长（akṛṣṭatva），或极为微妙（atisaukṣamya），或近似乌鸦眼，或与近闻、具六两音（的融合）相关，遂称微妙。正如盐（lavaṇa）在六味（rasa）中又称咸味

① 通过上下文语境看，这里的微妙音实指音调转化（经过微分音增减）后的近闻，而过渡音指（经过微分音增减后的）持地。

（kṣāra），近闻被称为微妙音。[①]转化音也叫过渡音。一个基本音阶的两个或多个调式的基音（amśa）[②]相同，它们的音调出现在另一个基本音阶中，这是调式转化。具六音阶和中令音阶的音调转化有两类。何有此说？这是因为，在具六音阶中，它是具六式转化音；在中令音阶中，它是中令式转化音。这里的转化音是一种特殊音（svaraviśeṣa）。具六音阶的转化音如此，中令音阶的转化音也是如此。转化音的运用极为复杂微妙，因此叫做微妙（kaiśika，本义为发丝）。这便是转化音在调式中的运用，近闻和持地在此被弱化（alpa）。与此相关的是两首输洛迦：

> 过渡音（antarasvara，即持地）总是和上行音阶（ārohin）相联系，并被特别弱化，它从不和下行音阶（avarohin）相联系。[③]（36）
>
> 过渡音如在下行音阶中运用，无论其强化还是弱化，都会把微分音转化为调式旋律（jātirāga）。（37）

① 大意是说，如盐遇食物便会溶解混合，而近闻一旦与具六的两个微分音相遇，也会产生变化，成为近似混合物的合成音。此处的微妙音（kākalī）从其词源看，含有模糊、暗哑、复杂、微妙等意思，形象地说明了近闻变为微妙音（同化音）的复杂过程。

② 这里的“基音”（amśa，svarāmśa，aṅga）实质上相当于现代音乐中所谓的主音、骨干音，但为了区别于前边的“主音”（vādin），故有此译。参见印度学者对该词的解释：Anupam Mahajan, *Ragas in Hindustani Music: Conceptual Aspects*, p.21。

③ 这里的“和上行音阶”或“下行音阶”，应视为后文第 29 章提及的四种声调中的升调和降调（XXIX.18-19）。以上关于转化音的叙述，可以联系《乐舞渊海》的相关论述理解。参阅《乐舞渊海》第一章第三节相关内容（I.3.40-45）。

我们现在说明调式。[①]

转化音有三种调式：中令式、第五式、具六中令式。（38）

它们各自的基音（aṅga）分别是具六、中令、第五，其中的第五较为突出，但比自己所在音阶中的其他音调要弱。（39）

源自具六音阶的七种调式为：具六式（ṣaḍjī）、神仙式（ārṣabhī）、明意式（dhaivatī）、近闻式（naiṣādī）、北方具六式（ṣaḍjodcīyavatī）、微妙具六式（ṣaḍjakaiśikī）、具六中令式（ṣaḍjamadhyamā）。（40-41）

接下来我将说明源自中令音阶的十一种调式：持地式（gāndhārī）、赤色持地式（raktagāndhārī）、北方持地式（gāndhārodcīyavā）、北方中令式（madhyamodcīyavā）、中令式（madhyamā）、第五式（pañcamī）、第五持地式（gāndhārapañcamī）、安陀利式（āndhrī）、喜驭式（nandayantī）、日行式

① 高斯认为 jāti 是一种原始的旋律或曲调类型（melody-types），后来的印度音乐重要理论范畴拉格（rāga）由此形成。jāti 本义为“出生”，可能在当时表达的是一种公认的纯粹的旋律或曲调，它与其他混合类旋律、曲调相区别。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol.2, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, p.14。关于印度古典音乐理论中的调式即 jāti，有的学者将其译为“类型”或“旋律音阶的类型”“律动结构”。参见乔治 · E. 拉克特：《印度北方音乐》，雷震、张玉榛译，南京：江苏凤凰教育出版社，2016 年，第 121 页。印度学者所撰《北印度古典音乐词典》的解释是：根据音乐经典著作的说法，调式之所以称为 jāti（该词原义为“出生”“起源”“种类”等），是因为它在音乐论中表示调式源自具六音阶和中令音阶。运用声调和装饰音体系的音乐作品，以调式进行分类。7 种自然调式（纯调式）分别以具六至近闻的 7 个音名冠名。古代音乐论著中提及各种自然调式与混合调式，但现在早已弃之不用，因此没有讨论的价值。除了上述的自然调式外，还有大约 129 种混合调式。换句话说，印度古代的调式（modes）冠名为 jāti，后来它为 rāga 一名所代替。现在人们常以 jāti 指代音乐的类别（class in music），具体包括两个方面的内容：首先是包含五声音阶、六声音阶和七声音阶的音阶种类，其次是包含纯调式、副调式（chāyālaga jāti）或副拉格、混合调式（saṅkīrṇa jāti）或混合拉格的拉格种类。参见 Bimalakanta Roychaudhuri, *The Dictionary of Hindustani Classical Music,* Delhi: Motilal Banarasidass Publishers, First Edition, 2000, 3rd Reprint, 2017, pp.48-49。这说明，印度现代音乐中的拉格（旋律框架）概念，须回到《舞论》的调式体系中寻觅其理论起源。

（karmāravī）、微妙式（kaiśikī）。[①]（41-43）

我在前边已经讲过这十八种调式。现在我将联系尾音（nyāsa，结束音）和次尾音（apanyāsa）说明它们。（44）

在这十八种调式中，七种以音调名命名。这些调式分为自然调式（śuddha）和变化调式（vikṛta）两类。具六音阶的自然调式是具六式、神仙式、明意式和近闻式，而中令音阶的自然调式是持地式、中令式和第五式。自然调式指（所有七个）音调没有缺失，并有基音（svarāmśa，主音或骨干音）、首音（graha）和尾音。当某些调式缺乏除尾音之外的两种或多种特征（因素）时，它们遂称为变化调式。因此，这些称为自然调式，其余那些称为变化调式。对尾音来说，其在自然调式中的音调是低音，但在变化调式中则无定则。变化调式有十一种，它们由各种调式相互结合而成。正如：

调式分为自然调式和变化调式，后者是各种调式结合而成。自然调式有七种，而变化调式有十一种。（45）

现在我将依次简短地讲述源自各种音调的调式和源自各种（自然）调式的基音。（46）

具六中令式来自具六式和中令式，而微妙具六式来自具六式和持地式。（47）

北方具六式源自具六式、持地式和明意式三种或其两种调式的结合。（48）

所谓北方持地式源自具六式、持地式、明意式和中令式的结合。（49）

所谓北方中令式源自持地式、第五式、明意式和中令式的结合。（50）

① 有学者指出，在中国古代音乐七声、十二律具备的条件下，从理论上求出八十四调并不困难。该学者将唐代燕乐二十八调的调名以表格形式归类后指出，当时燕乐中常用的可能只是十四调而非二十八调。调名中出现“沙陁调”“大食调”或“般涉调”调名，大约是以一种时髦的、流行的外来语称呼中国固有且与其相当的调名。“可能是因为对相当于中国某调名的调子，根据其与中国调名‘冥若合符’（隋郑译语）的缘故，而采用外族或外国的名称时，显得新鲜所致。‘冥若合符’乃是双方巧合之意，不是说中国本来没有。因而也就不应该根据‘时号’所造成的表面现象，而向印度去找中国七声音阶的起源了。”参见金文达：《中国古代音乐史》，北京：人民音乐出版社，2006年，第237至239页。不过，调名中出现的“沙陁调”（似为具六式）、“般涉调”（似为第五式）等表明，印度古代音乐理论对中国古代音乐理论发展的贡献不可否认。关于“般涉”和“神仙”调与佛教音乐理论的关系，日本僧侣也多有记载，参见王小盾、何剑平、周广荣、王皓编著：《汉文佛经音乐史料类编》，南京：凤凰出版社，2014年，第746至774页。

所谓赤色持地式源自持地式、第五式、近闻式和中令式等四者的结合。（51）

安陀利式源自持地式和神仙式的结合，而喜驭式源自持地式、第五式和神仙式的结合。（52）

第五持地式源自持地式和第五式的结合，而所谓的日行式源自近闻式、神仙式和第五式的结合，它有完全音阶。微妙式是由除了明意式和神仙式之外的五个调式（即具六式、持地式、中令式、第五式和近闻式）构成的。（53-54）

这些各有特点的变化调式，以两个基本音阶的调式结合而成。（55）

智者始终应将其中四个调式视为完全音阶（七声音阶）的调式，四个视为六声音阶调式，其余十个视为五声音阶调式。（56）

北方中令式、微妙具六式、日行式和第五持地式是完全音阶调式。（57）

中令音阶调式中的五个调式即持地式、赤色持地式、中令式、第五式、微妙式，具六音阶调式中的五个调式即神仙式、明意式、近闻式、具六中令式和北方具六式，它们是十个五声音阶调式。（58-60）

中令音阶中的北方持地式、喜驭式和安陀利式三个调式及具六音阶中的具六式，被视为六声音阶调式。（60-61）

那些被提到的五声音阶和六声音阶调式，有时会分别转为六声音阶和五声音阶调式。（62）

智者应将中令音阶调式中的日行式、北方中令式和第五持地式及具六音阶调式中的微妙具六式视为完全音阶调式。（63-64）

智者还应明白，中令音阶调式中的北方持地式、安陀利式和喜驭式是六声音阶调式，他们应了解两个基本音阶的调式特性。（64-65）

接下来我将说明这些调式的基音。（五声音阶调式的）具六中令式不应变为包括第七音（近闻）在内的六声音阶调式。（66）

具六中令式不应采用持地，因其破坏音调的和谐。持地式、赤色持地式、微妙式中不应采用第五。（67）

在六声音阶调式中，具六式没有持地，北方具六式没有明意。在六声音阶

调式中，这七种破坏音调和谐的情况应该避免。（68-69）①

在五声音阶调式中，持地式和赤色持地式不应采用具六、中令、第五和近闻；具六式和中令式二者不应采用持地式和近闻式；第五式中没有神仙；微妙式中没有明意。这些便是五声音阶调式中始终应该避免出现的十二种情形。（69-71）

智者明白，五声音阶调式中始终不能出现上述情形。所有的音调皆可不出现在各种调式中，但中令在任何时候不可缺失，因为大仙们在吟诵吠陀颂诗的音乐仪式（gāndharvakalpa）上认为，中令是最妙的音调，永恒不朽。（72-73）

调式所表现的十个特征是：首音（graha）、基音（aṃśa）、高音（tāra）、低音（mandra）、尾音（nyāsa）、次尾音（apanyāsa）、弱化（alpatva）、强化（bahutva）、六声音阶调式（ṣāḍava）、五声音阶调式（auḍavīta）。（74）

首音仿佛就是所有调式中的基音。歌曲开头出现的音是首音，它也可叫做基音。（75）

基音的十个特征是：拉格（rāga，旋律）②依赖于它向前发展；基于开头五个音调的低音和高音的变化以它为基础（viṣaya）；在许多音调的结合中，它能最清晰地为人感知；它是强音（balin），但又与其他各音构成协和音与辅助音的关系；它与尾音、次尾音、歌词尾音（vinyāsa）、首阙尾音（samnyāsa）等有关；它存在于曲中各处。（76-78）

在两个基本音阶的所有调式中，总是存在六十三种基音和首音。（79）

我们将说明这些基音和首音的规则。在北方中令式、喜驭式和第五持地式中，第五是基音和首音。（80）

明意和神仙是明意式的基音和首音，而第五和神仙是第五式的基音和首音。（81）

具六和中令是北方持地式的基音和首音，而近闻、神仙和明意是神仙式的基音和首音。（82）

近闻式的基音和首音是近闻、持地和神仙，而微妙具六式的基音和首音是

① 需要指出的是，北方具六式是五声音阶调式，或许它可转为六声音阶调式。下文也有一些地方存在费解或前后矛盾之处。此处及下文均按原文意思译出。

② rāga 一般被视为印度特色的旋律框架或曲调模式，学界多译为“拉格”。

具六、持地和第五。这些便是三种（应为九种）调式的基音和首音。（83-84）

具六、中令、近闻和明意是北方具六式的四种基音（首音）。第五、神仙、近闻和明意是日行式的基音和首音。持地、神仙、近闻和第五是安陀利式的基音和首音。神仙、具六、中令、第五和明意是中令式的基音和首音。具六、持地、中令、第五和明意是具六式的五种基音和首音。近闻、神仙、持地、中令和第五是持地式和赤色持地式的基音和首音。（84-90）

除了神仙之外的所有六个音调，都是微妙式的基音和首音。所有（七个）音调都是具六中令式的基音和首音。这些便是各种调式中的六十三个基音和首音。（90-91）

在所有调式中，基音总是首音。所有调式组（gaṇa）的构成与三个调式（的基音）相关。它们总是由数量不断增加的基音所构成，即由一、二、三、四、五、六或七个基音所构成。（92-93）

接下来讲述五声音阶的高音。高音区以（七声音阶的）前五个音调为基础，从基音开始的高音可升至第四音，甚或升至第五或第七音，但不应超过第七个音调。（94）

有三种低音：基音低音、尾音低音、次尾音低音。没有比基音更低的低音；尾音低音处于两个音调之间；当持地作为首音和尾音出现时，神仙和明意就是低音。（95）

弱化（简化）分为两类：省略（laṅghana）、不重复（anabhyāsa）。在歌曲演唱的特殊风格（antaramārga，或译“变化音”“强弱音变化”）中，某音调被省略，基音成为六声音阶或五声音阶调式的基音；不重复指按调式的要求唱一次。强化与弱化相反。其他音调的强化也有两种方式。

弱化和强化始终以前人关于音阶调式的判断为准则，调式的简化有两种。（96）

音调的变化（sañcāra）指基音的强化，而音调的简化与弱音有关。这是特殊风格的两种调式表现。（97）

六声音阶与基本音阶的六个音调有关，它们分为十四类、四十七种。此前在讲述它们的调式和基音的规则和种类时已经谈到。

五声音阶与基本音阶的五个音调有关。精于运用者知道，它们有十类、

三十种。此前已经谈过它们的特征。（98）

六声音阶和五声音阶自有其用。达鲁瓦歌（dhruvā）中的迂回歌（avakṛṣṭa，祭旗歌）采用四声音阶。（99）

下面讲述尾音。它出现在歌曲的结尾处，有二十一种。次尾音出现在歌曲中间（即每一段歌曲的结尾处），有五十六种。

尾音出现在歌曲的结尾，有二十一种。次尾音出现在歌曲中间，有五十六种。（100）

我已如实地讲述了调式的各种特征，接下来将说明其各种尾音和次尾音。（101）

在具六式中，除了近闻和神仙之外的五个音调都是基音。持地和第五是其次尾音，而具六是其尾音。其六声音阶调式中应排除第七个音即近闻。明意和近闻被弱化，持地被强化。具六和持地、明意和具六应该结合（即为协和音）。（102-104）

在神仙式中，神仙、明意和近闻是其基音，它们也是其次尾音，其尾音是神仙。其上行音阶省略第五是其弱化的方式，这是五声音阶调式的特殊处理。其六声音阶调式排除第七个音即具六，其五声音阶调式排除第五和具六。①（105-107）

在明意式中，神仙和明意是其基音，明意是其尾音，明意、神仙和中令是其次尾音。其六声音阶调式排除第五，其五声音阶调式排除具六和第五。其六声和五声音阶调式都应为上行音阶，近闻和神仙被省略，持地被强化。（108-110）

在近闻式中，近闻、持地和神仙是其基音，也是其次尾音，近闻是其尾音。其五声音阶和六声音阶调式的处理与明意式相同。其省略音调（弱化）和强化音调的方法与明意式相同。（111-112）

在微妙具六式中，基音为具六、持地和第五，次尾音为具六、近闻和第五，尾音为持地。它不省略音调，因此是完全音阶（七声音阶）调式。神仙和明意被弱化。（113-114）

① 排除某一个或两个音调，指六神音阶和五声音阶的具体运用时不会采用它或它们。

在北方具六式中，基音为具六、中令、近闻和明意，尾音为中令，次尾音为明意和具六。按规定，基音之间互为协和音。其五声音阶调式排除第五和神仙，其六声音阶调式排除神仙。持地被强化。（115-117）

在具六中令式中，基音和次尾音为所有（基本音阶的）音调，表演者将尾音设为具六和中令。按规定，五声音阶调式排除持地和近闻，六声音阶调式排除近闻。表演者应将所有音调用作协和音。（118-119）

这些便是基于具六音阶的七种调式。接下来我将说明基于中令音阶的（十一种）调式。（120）

在持地式中，基音为排除明意和神仙的五个音调，次尾音为具六和第五，尾音为持地。六声音阶调式中排除神仙，五声音阶调式中排除神仙和明意。神仙和明意被省略，具六和中令被强化。神仙和明意始终为协和音。（121-123）

在赤色持地式中，其次尾音为中令，基音、尾音以及六声、五声音阶调式中的音调省略均同持地式。明意和近闻须强化，除神仙外的其他音调与持地和具六为协和音。（124-125）

在北方持地式中，基音为具六和中令。没有五声音阶调式。六声音阶调式排除神仙。它的弱化、强化、尾音和次尾音均同北方具六式。（126-127）

在中令式中，基音和次尾音均为具六、神仙、中令、第五和明意，尾音为中令。具有两个微分音的音调（持地和近闻）被弱化。五声音阶调式排除持地和近闻，六声音阶调式排除持地。具六和中令按规定被强化，持地被弱化。（128-130）

在北方中令式中，基音为第五，其他一切均同北方持地式。（131）

在第五式中，基音为第五和神仙，次尾音为近闻、第五和神仙，尾音为第五。中令和神仙省略。六声和五声音阶调式的处理均同中令式。具六、持地、中令和近闻均须弱化。中令和神仙为协和音，并靠近持地。（132-134）

在第五持地式中，基音为第五，次尾音为神仙和第五，尾音为持地。（调式处理中）不省略音调。持地和第五为协和音。（135-136）

在安陀利式中，基音和次尾音均为神仙、第五、持地和近闻四个音调，尾音为持地。六声音阶调式排除具六，持地和具六为协和音。在上行音阶中，明意和近闻须强化，具六被省略。没有五声音阶调式。（137-139）

在喜驭式中，基音总是第五，次尾音为中令和第五，首音和尾音均为持地。六声音阶调式排除具六，具六和神仙被省略。音调结合的情况与安陀利式相同（即持地和具六靠近）。歌手始终运用低调。高音为具六。始终没有下行音阶。（140-143）

在日行式中，基音、首音和次尾音均为第五、神仙、明意和近闻，尾音为第五。没有音调的省略。基音之外的其他音调被强化。持地与其他所有音调为协和音。（143-145）

在微妙式中，基音和次尾音是神仙之外的所有音调，尾音是持地和近闻。当明意和近闻为基音时，尾音为第五。神仙被弱化，被特意省略。有时神仙为次尾音。六声音阶调式排除神仙，五声音阶调式排除神仙和明意。具六和第五被强化。音调组合的情况与具六中令式相同。（146-149）

以上是智者知道的十种调式特征。它们应该结合各自的舞蹈基本体式和表演姿势，在歌词（pada，乐句）演唱中加以运用。我将说明它们在情味运用中的不同情形，请听我讲述它们在每一种味里的运用。（150-151）[①]

以上便是婆罗多《舞论》中名为《乐器的规则》的第二十八章。

① 阿迪耶认为，本章内容相当混乱，各种版本的本章标题也不同，如《调式的特征》《调式论》或《乐器的规则》等。孟买本本章为 161 颂，巴罗达本为 141 颂，高斯本为 151 颂。每一种版本都有许多后人添加增补的颂诗，许多细节也有差异。北方持地式的相关叙述在各本中就有差异。总体而言，巴罗达本与孟买本、高斯本二者的差异更大。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* tr. by Adya Rangacharya, 2016, p.230。

第二十九章　弦鸣乐器的规则

北方具六式和具六中令式运用在艳情味和滑稽味中，因为它们的中令和第五很突出。（1）

具六和神仙分别充当中令式和神仙式的首音（graha），中令式和神仙式用于表现英勇味、暴戾味和奇异味。（2）

近闻式以近闻为基音，微妙具六式以持地为基音，优秀的歌手应将其用于表现悲悯味的调式。（3）

明意是明意式的基音，它用于表现厌恶味、恐惧味和悲悯味，具六中令式用于表现（三十三种真情中的）疯狂。（4）

表演者应认真思考味、行为和情，将各种调式运用于歌曲中。（5）

以上便是智者熟悉的各种具六音阶调式。接下来我将说明中令音阶调式。（6）

持地式和赤色持地式分别以持地和近闻为基音，它们用于表现悲悯味。（7）

中令式、第五式、喜驭式、持地式和北方中令式中的中令和第五得到强化，它们用于表现艳情味和滑稽味。（8-9）

日行式、安陀利式和北方持地式以具六和神仙为基音，它们用于表现英勇味、暴戾味和奇异味。以明意为基音的微妙式，用于表现厌恶味和恐惧味。（9-10）

只有具六中令式可用于表现所有的味。所有的音调都是它的基音，表演规则中提到了这些。（11）

当调式中的某个音调特别适合表现某种味时，表演者应将其用于表现歌中的味。（12）

表现艳情味和滑稽味的歌曲应大量运用（包含）中令和第五（的调式），表

现英勇味、暴戾味和奇异味的歌曲应大量运用具六和神仙，表现悲悯味的歌曲应大量运用持地和近闻，表现厌恶味和恐惧味的歌曲应大量运用明意。（13-14）

与所有基音相关的音调应该加以强化，并按照相应的低音和过渡音规则运用。（15）

智者应该了解表现味的这些调式。现在请听我讲述与器乐表演相关的音调。（16a）

音调中的中令和第五用于表现艳情味和滑稽味，具六和神仙用于表现英勇味、暴戾味和奇异味，持地和近闻用于表现悲悯味，明意用于表现厌恶味和恐惧味。（16bc）

接着我讲述声调和装饰音。[①]装饰音以声调[②]为基础，声调分为升调

① 陈自明先生指出，在印度音乐中，装饰音十分重要，可以说是印度音乐的灵魂所系。北印度音乐的装饰可分为两类：一是 Alankara，即一组音组成的装饰乐句；二是 Gamaka，即对个别音或几个音的装饰。前者分为 4 个类别，后者在北印度分为不同的类型。“在印度音乐中，这些装饰音给人以很美的感觉，而且几乎有无穷的变化，有人认为有 15 种甚至 21 种，但实际应用最多，也为人们所熟知的有 7 种。”参见陈自明：《印度音乐文化》，北京：中央音乐学院出版社，2018 年，第 99 至 101 页。为说明印度与西方装饰音的差异，他还引述了印度著名音乐表演家拉维·香卡（Ravi Shankar）的话：“在我们的音乐中，从一个音进行到另一个音，常常不是像大多数西方音乐中直线式的，而是一种精致巧妙的运动。各种装饰音和滑音可以软化、美化这种音的运动。这种修饰、装饰体系是我们音乐的基础，它能使每一个音符变得生动活泼，使听众为之动容。就如同西方音乐的基础是和声、对位一样。它是自然生长的，而不是从外面任意加上去的，印度音乐的特色是细微起伏的曲线、精巧典雅成对的螺旋式的细部。”参见陈自明：《印度音乐文化》，第 100 页。有的学者将 gamaka 译为“一个用快速的相邻音高从上到下表演或重复的装饰风格”。参见乔治·E. 拉克特：《印度北方音乐》，雷震、张玉榛译，南京：江苏教育出版社第 120 页。综上所述，印度古典音乐理论的装饰音与西方现代音乐理论意义上的装饰音分属不同的话语体系，不可简单地相提并论。前者建立在印度古典音乐表演的随性、自由发挥的基础上，后者是一种严格规范前提下的产物。二者的分野象征了印度古典文化与西方文化差异在音乐领域的表现和投射。从这个意义上看，婆罗多论述的装饰音大体上可称为戏剧表演语境下的一种“声调装饰音”或曰“语调装饰音”：Varṇālaṅkāra。后来的音乐理论家在此基础上不断发展其“声调装饰音”理论，取得了某些新的成果。例如，角天以专题形式介绍和分析装饰音：“歌唱的行为叫做声调，它表现为 4 种形态：平调、升调、降调、混合调。它们的特征如下：重复演唱某个音调，这被视为平调。另外两个声调（即升调和降调）可顾名思义。（这 3 种声调的）混合运用，就是混合调。声调的特殊组合，叫做装饰音。”（I.6.1-3）参见 Śārṅgadeva, *Saṅgītaratnākara*, Varanasi: Chaukhamba Surbharati Prakashan, 2011, p.65。角天先后介绍了 63 种装饰音。他说：“这样，我就说明了 63 种有名的装饰音。因其数量无限，它们在经论中没有得到详尽的说明。获得快乐，认识音调和各种各样的声调分支，这些是解说装饰音的目的所在。”（I.6.63-65）他对装饰音的数量持开放的心态。参见 Śārṅgadeva, *Saṅgītaratnākara*, p.73。

② 高斯认为 varṇa（声调）是以某种特定的音高、音序或特定组合发出各种音调（乐音）的方式。声调是用来构成装饰音的。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol.2, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, p.31。

（āroha）、降调（avaroha）、平调（sthāyin）和混合调（sañcārin，抖调）四种。（17-18）

音调升级叫做升调，音调降级叫做降调，音调相同且平稳叫做平调，各种音调的融合叫做混合调。（18-19）

这四种声调各有特色，源自人的声音，它们与性质不同的三种音域相关。（20）

典型的歌词如以两种声调进行美化，这些声调就会产生味。（21）

这是在歌曲中运用的四种声调。请听我如实讲述以声调[①]为基础的装饰音。（22）

这些装饰音是：升高（prasannādi）、降低（prasannānta）、中高（prasannādyanta）、中低（prasannamadhya）、平缓（sama）、露滴（bindu）、回环（nivṛttapravṛtta）、笛音（veṇu）、胸音（kampita）、喉音（kuhara）、头音（recita）、升降（preṅkholitaka）、渐高（mandratāraprasanna）、渐低（tāramandraprasanna）、丰富（prastāra）、平静（prasāda）、上升（udvāhita）、下降（avalokita）、渐进（krama）、跃升（niṣkūjita）、上下（udgīta）、高亢（hrādamāna）、喜悦（raṅjita）、循环（āvarta）、波动（parivartaka）、显豁（udghaṭṭita）、激荡（ākṣipta）、布施（sampradāna）、笑声（hasita）、象鸣（humkāra）、连贯（sandhipracchādana）、摇曳（vidhūna）、体音（gātravarṇa）。（23-28）[②]

升高、降低、中高、中低、平缓、头音、丰富、平静，这些是（八种）平

① 新护认为，varṇa 一词意味着语言（或曰音调）的具体发声方式，是音调和装饰音的普遍因素或曰共同特征。歌唱的歌词乐句（pada）也叫 varṇaka（有声调的）。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol. 3, ed. & tr. by N. P. Unni, p.1256。

② 这里提到的三十三种装饰音并未包括后边第 49 至 50 颂、53 颂中先后提到的另外四种装饰音即高音（tāra）、中音（mandra）、尖声（tāratara）、混声（apāṅgika）。实际上，本书论及的装饰音数量为三十七种。高斯认为：“没有合适的装饰音，一首歌只是吟诵。关于不同装饰音的数量和定义，权威学者们众说纷纭。”参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol.2, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, p.32。阿迪耶认为，《舞论》各种版本描述的装饰音数量和名称也不尽相同。一个版本中描述的装饰音不见于另一个版本。阿迪耶认为这说明《舞论》的抄本内容出现了残缺。巴罗达本出现的 147 颂令人不解。婆罗多论述音乐的这几章内容都存在大量的不清晰或令人困惑之处。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* tr. by Adya Rangacharya, 2016, p.242。

调装饰音。（29-30）[①]

渐高、露滴、升降、回环、头音、胸音、平缓、喉音、笛音、喜悦、下降、循环、波动，这些是（十三种）混合调装饰音。（31-32）

跃升、象鸣、笑声、露滴、头音、升降、激荡、摇曳、显豁、高亢、布施、连贯、升高，这些是（十三种）升调装饰音。（33-34）

摇曳、体音、上升、上下、笛音，这些是（五种）降调装饰音。（35）[②]

智者应该明白这些装饰音与七种传统歌曲（XXXI.220）有关。但是，它们并不特别适用于歌曲，因为装饰音只是强化调式的声调而已。（36）[③]

露滴和笛音等装饰音并非以本来面貌运用于达鲁瓦歌。（37）

这是因为，达鲁瓦歌契合并表现以歌词为基础的（戏剧的）意义，而装饰音却使意义变得模糊。（38）[④]

现在请听我讲述常用的装饰音：升高、降低、中高、中低、露滴、胸音、头音、高音（tāra）、下滑（tāramandra）、尖声（tāratara）、升降、低音（mandra）、低沉（mandratāra）、平缓、回环、平静、混音（apāṅga）、下降、笛音，这些是全部装饰音。[⑤]除了作为平调的装饰音外，所有装饰音在歌曲中自有其用。[⑥]接下来我将说明源自声调的各种装饰音的特征。（39-43）

从低沉逐渐变得响亮的音调，叫做升高（prasannādi）。相反，从响亮

① 在《舞论》的另外两个版本中，相关叙述是："升高（prasannādi）、降低（prasannānta）、中高（prasannādyanta）、中低（prasannamadhya）、头音（kramarecita）、丰富（prasvāra）、明亮（prasāda），这些是七种平调。"(XXIX.20) 另两个版本均不把"渐进"（krama）视为单独的装饰音。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol.4, eds. by M. Ramakrishna Kavi and J.S Pade, p.82; Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol.4, ed. by K.L.Joshi, p.80。

② 这里的体音在其他版本中写为"三声"（trivarṇa，或译三音、三色）。前边提到的三十三种装饰音中，还有两种即渐低（tāramandraprasanna）、渐进（krama）未归类，但在后文有解释。另外，前边提到的另外两种版本论及三十九种装饰音。这说明《舞论》的各种校勘本有出入，也说明装饰音数量的不统一。

③ 这似乎说明，印度古代最早的歌曲是一种类似于诵经的吟唱，而非现代意义上的歌唱。吟颂的目的是准确传达语言的意思，毋须太多艺术性的声调变化，而以旨在娱乐的装饰音进行吟诵可能会使这一目的落空。

④ 高斯认为，达鲁瓦歌是一种吟诵（chant），是一种早期的歌曲。它的节奏为每个单位拍 6 伽罗或 8 伽罗，而晚期歌曲的每个单位节拍远多于 8 伽罗。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol.2, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, pp.34, 59。

⑤ 通过前后文对比可以发现，此处有文字疏漏，因其没有包括所有的装饰音。

⑥ 大意是指平调装饰音用途广泛，而其他三种装饰音用法特殊。

的声音变为低沉，这叫降低（prasannānta）。开头和结束是低音，这是中高（prasannādyanta）。（43-44）

中间是低音，这叫中低（prasannamadhya）。同一个音调不断重复且始终保持平稳，这是平缓（sama）。（45）

（节奏为）一伽罗（kalā）[①]的音调达到高音后返回原调，这叫露滴（bindu）。（一伽罗）音调达到低音后返回原调，这是回环（nivṛttapravṛtta）。（46）

音速（laya）近似游戏娱乐，这是笛音（veṇu）。仿佛是风（pavana）被堵在颈部，这是喉音（kuhara）。（47）

三伽罗的音调（在头部）震荡，这是头音（recita）。三伽罗的音调（在胸部）发出闷声，这是胸音（kampita）。（48）

音调上升再下降，这叫升降（preṅkholitaka）。喉咙发出的音，称为高音（tāra）。（49）

在胸部发出的音叫低音（mandra），在头部发出的音叫尖声（tāratara）。（50）

（一伽罗的）音调中，第四、五个音从高到低逐渐下降，这是渐低（tāramandraprasanna）。（50-51）

跳过几个低音后，（一伽罗的）音调中的第四、五个音逐渐升为高音，这是渐高（mandratāraprasanna）。（51-52）

音调一个接一个逐渐升高，这是丰富（prastāra）[②]。达到高音状态的音逐渐下降，这是平静（prasāda）。音调有升有降，这叫混音（apāṅgika）。（52-53）

两个相邻的音调以一伽罗的节奏升高，再以一伽罗的节奏降低，这种两伽罗的装饰音便是上升（udvāhita）。（54）

重复表达上升这一装饰音，就是下降（upalolaka）。一、二或三个音调依

① 所谓的"一伽罗"（kalā）可以理解为印度古代音乐表演意义上的一个单位拍，伽罗为一拍的时间度量单位。第 31 章论述节奏体系时，经常使用伽罗这个时间单位亦即节拍单位。译者也以同样的方式理解和翻译 kalā。

② 此处的 prasvāra 晦涩难解，遂依据《广域乐论》第一章相关内容，将其改为 prastāra（排列组合），译为"丰富"。

次升级（升高），这是渐进（krama）。（55）

一个音调跃升为第三个音调，再回到自身，智者视其为跃升（niṣkūjita）。（56）

依据丰富，每一拍（kalā）中，开头部分的音依次升调，其余部分逐渐降调，这种装饰音叫上下（udgīta）。（57）

依据跃升，隔着一个音调的两个音之间以两伽罗的节奏下降，然后在两到六个音程间上升，这是高亢（hrādamāna）。（58）

持续表达两个连续音调长达两伽罗后，升高半伽罗，再降低半伽罗，这是喜悦（rañjita）。（59）

四个连续的音调或间隔一个音的几个音调先升后降；智者在八伽罗的节奏中表达连续的音调，或以四伽罗的节奏表现间隔一个音的几个音调。因其重复表达，遂称循环（āvarta）。（60-61）

上升三个音调后，跳过第四个音调，再以装饰音回环（nivṛttapravṛtta）吟唱，这是八伽罗的波动（parivartaka）。（62）

在十八伽罗的节奏中，两个音调升级，跳过下一音调，升为其邻近的音调，这是显豁（udghaṭṭita）。（63）

在六伽罗节奏中表达三个音调，这是激荡（ākṣipta）。在一伽罗中表现是平庸，在六伽罗中表达是优秀。（64）

依据激荡，继续表达四个或三个音调，可以换调，这是布施（sampradāna）。（65）

依据布施，在两伽罗的节奏中，连续表达两个笑声般的音调，智者视其为笑声（hasita）。（66）

依据笑声，在一伽罗的节奏中，连续升高两到四个音调，这是象鸣（humkāra）。（67）

在四伽罗的节奏中，音调升高再返回原调，音速平缓，这是连贯（sandhipracchādana）。（68）

先表达包含两个短音节的一个乐句，随着每一伽罗（拍）的节奏，逐渐升高两个连续的音调，这是摇曳（vidhūna）。（69）

依据象鸣，四个音在两伽罗的（节拍中）连续升调，头两个音为颤音，后

一对音为低音。这是遵循装饰音规则的体音（gātravarṇa）。（70-71）

e、o以及其他长元音（ā、ī、ū等）也用于装饰音，关于歌中维那琴弹法（karaṇa）和装饰音的相关规则已经讲述。歌曲应以装饰音加以美化，但不能与声调的规则相抵牾。（71-72）

应在合适的地方使用装饰音，这好比不能将腰带拴在胸前。没有声调，就不能使用太多的装饰音。[①]（73）

这些便是基于声调的各种装饰音。接下来我将讲述与诗律和字母相关的规则。（74）

一首歌曲如缺少装饰音，就像夜晚缺少月亮，河中不见水流，藤蔓没有鲜花，女子未戴饰物。（75）

我已经讲述了三十三种装饰音。接下来我将说明各种歌唱风格（vṛtti）的特征。（76）[②]

第一种风格是摩揭陀式（māghadhī），第二种是半摩揭陀式（ardhamāgadhī），第三种是想象式（sambhāvitā），第四种是广博式（pṛthulā）。（77）

以不同的音速（vṛtti）吟唱歌词，这是摩揭陀式；在歌词吟唱后半程改变音速，这是半摩揭陀式。（78）

歌词由长音节构成，这是想象式；歌词由短音节构成，这是广博式。（79）[③]

这些风格与达鲁瓦歌无关，演唱者始终将其用于神乐。（80）

我已经如实地讲述了歌唱风格。请听我讲述各类弹拨风格（dhātu，或译"指法风格""弹拨方式""风格"）。接下来我将说明乐器弹拨风格的特性。（81）

---

① 这里说装饰音的运用不能与声调规则相抵牾等，显然是矛盾的。关于这一点的分析，参见Mataṅga, *Bṛhaddeśī*, Vol.1, ed & tr. by Prem Lata Sharma, New Delhi: Indira Gandhi International Centre for the Arts, 1992, p.189。

② 高斯认为gīti是古代节奏体系的分类基础，它涉及音节的构成和音速的变化。参见Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.2, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, p.39。

③ 参见《乐舞渊海》相关内容（I.8.14-20）：Śārṅgadeva, *Saṅgītaratnākara*, Vol.1, New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers, 2007, pp.377-378。

宏大式（vistāra）、表演式（karaṇa）、间歇式（ābiddha）、暗示式（vyañjana，渲染式、烘托式），这些是弦乐器（维那琴）的四类弹拨风格（方式）。（82）

宏大式有四种弹法（指法）：对比式（saṅghātaja）、联合式（samavāyaja）、丰富式（vistāraja）、断续式（anubandhaja）。（83）

宏大式的具体表演方式如下：（丰富式只弹一下），对比式和联合式各弹两下、三下。对比式有四种弹法，联合式有八种弹法。因其弹弦的指法（karaṇa）不同，存在不同的规则。（84-85）

低调与高调分别来自轻弹与重拨，乐器演奏者应该明白对比式的规则。对比式的四种弹法如下：两高、两低、一低一高、一高一低。（86-87）

联合式的八种弹法如下：三高、三低、两低一高、两高一低、一高两低、一低两高、一低一高一低、一高一低一高。（88-89）

断续式不规则，它一会儿融合（前边提到的）各种弹法，一会儿又停止。这常常是宏大式的十四种弹法。（90）

弹拨维那琴的表演式有五种：流水式（ribhita）、高音式（uccaya）、低音式（nīratita）、高亢式（hrāda）、随流式（anubandha）。（91）[①]

表演式（的五种弹法）分别是：弹三下、五下、七下、九下，最后融合各种弹法重弹一下。（92）

间歇式的五种弹法是：移动式（kṣepa）、漂浮式（pluta）、轻掠式（atipāta）、弥漫式（atikīrṇa）、汇集式（anubandha）。（93）

间歇式的五种弹法分别是：依次慢慢地弹两下、三下、四下、九下，再融合上述弹法。（94）

暗示式的弹法包括：双指式（kalā）、右指式（talā）、左指式（niṣkoṭita）、抚琴式（unmṛṣṭa）、十指式（repha）、轻抚式（avamṛṣṭ）、开花式（puṣpa）、余音式（anusvanita）、露珠式（bindu）、合流式（anubandha）。双手拇指同时弹拨琴弦，这是双指式；右拇指按住琴弦，左拇指弹弦，这是右指式；只用左拇指弹弦，这是左指式；用左手的食指弹弦，这是抚琴式；所有十指同时弹弦一次，这是十指式；以右手的拇指和小指弹拨琴弦下方三次，这是轻抚式；以小指和拇指弹弦一次，这是开花式；弹弦的位置比右指式要低，这叫余音式；在单弦上用力弹一下，这叫露珠式。（95-100）

① 新护认为，这五种表演方式的长短音（轻重音）的弹拨法分别为：两短一长、四短一长、六短一长、八短一长、前四种方式的混合。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol. 3, ed. & tr. by N. P. Unni, p.1265。

以上述方式断断续续地弹拨，这是涉及所有弹法的合流式（anubandha）。以上便是弹拨维那琴的十种暗示式。（101）

以上便是各有特色的四类弹法，它们与弹拨乐器的三类风格（vṛtti）相关。（102）

主要的演奏风格（gativṛtti）一共有三类：变化式（citra）、流动式（vṛtti）、灵活式（dakṣiṇa）。[①]器乐、节奏、速度、风格（gīti）、变速风格（yati）[②]和为歌曲伴奏的首音风格（grahamārga）等体现出它们的不同特征。在变化式（摩揭陀式）中，器乐简洁，节拍为一伽罗，快速，变速风格为均匀式（sama），首音伴奏风格为明显的领先式（anāgata）；同样，在流动式（想象式）中，器乐（此处原文有脱落）……节拍为两伽罗，匀速，变速风格为流水式（srotagata），同步式（sama）的首音伴奏风格很突出；在灵活式（广博式）中，节拍为四伽罗，慢速，变速风格为牛尾式（gopuccha），首音伴奏风格为显著的滞后式（atīta）。[③]

三种演奏风格（vṛtti）的名称是变化式、流动式和灵活式，它们使器乐和歌曲两者各具特色。这些已经先后讲过。（103）

如以各种弹拨风格（dhātu）弹拨，所有风格的表现方式（jāti）如优美式等的特色将会更加鲜明。（104）

这些风格的融合，产生了崇高式（udātta）、优美式（lalita）、弹拨式（ribhita）、紧密式（ghana）四种弹奏（演奏）方式。（105）

① 这三种乐器弹拨风格分别对应于快速（变化式）、匀速（流动式）和慢速（灵活式），参阅 Arun Kumar Sen, *Indian Concept of Rhythm,* Delhi: Kanishka Publishers, 1994, pp.124-125。

② 高斯认为，yati 在一首歌曲中意味着各种音速的系列变化或交替变化（succession of different kinds of speed）。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol.2, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, p.42。

③ 三种音速参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol.2, ed. by Pushpendra Kumar, p.1215(XXXI. 486-487)；三种变速风格参见该书第 1217 页（XXXI：489-490）；维那琴为歌曲演唱伴奏的三种首音或基音风格即同步式、领先式、滞后式，参见该书第 1218 页（XXXI.493-494）。

崇高式与宏大式的风格有关，或与其他许多事物相关。优美式源自暗示式风格，因其姿势欢快优美而得名。（106）

弹拨式指的是间歇式风格，表现为弹拨动作很多。紧密式指的是表演式风格，因多轻、重音而得名。（107）

行家可在维那琴上弹出三种乐音，这便是以各种指法（karaṇa）相关的纯乐音（tattva）、伴奏音（anugata）、间断音（ogha）。（108）

表现音速、节奏、声调、音步、变速风格和歌中字母的乐音，就是纯乐音。为歌曲伴奏的器乐，叫做伴奏音。（109）

大量采用间歇式风格，首音伴奏风格为领先式，音速快，并不注重表达歌曲的含义，智者视其为间断音。（110）

乐器（维那琴）的弹拨规则是：纯乐音用于慢速，伴奏音用于匀速，间断音用于快速。（111）

通晓音速和节奏的专家应将纯乐音用于（戏剧表演中演唱的）第一首歌，将伴奏音用于第二首歌，将间断音用于第三首歌。（112）

以上便是行家们所熟悉的维那琴的种种弹法（指法）。现在我讲述与九弦琴（vipañcī）弹拨规则相关的各种弹法（karaṇa）。（113）

映像式（rūpa）、并列式（kṛtapratikṛta）、分流式（pratibheda）、余波式（rūpaśeṣa）、洪流式（ogha）、单弦式（pratiśuṣka），这些是弹拨九弦琴的各种方法。（114）

在九弦琴上弹出两个长音节和两个短音节，这是映像式。以两种指法在琴上同时弹出映像式，这叫并列式。（115）

以两种不同的指法在琴上同时弹出长音节和短音节，这是分流式。一把琴停止弹拨，另一把琴继续弹拨，这是余波式。（116）

洪流式指以领先式的首音伴奏风格所表现的间断式指法。以一根琴弦弹拨，这是单弦式。（117）

在演唱歌曲的过程中，行家们通常以琴拨（koṇa）弹拨两把琴，为歌曲或器乐伴奏。（118）

无论是地方还是角色，行家都应配合歌曲在琴弦上同时表现它们，九弦琴上的伴奏风格取洪流式中的（领先式）。（119）

有七根弦的是七弦琴（citra），九弦琴有九根弦。九弦琴运用琴拨，而七弦琴只用手指弹拨。（120）①

① 印度学者指出，七弦琴可能就是后来的波斯乐器西塔尔琴（sitar）的前身，希腊的七弦琴（kithara）或许与它相关。七弦琴可能是为了弹奏七声音阶的七个音调而设计的，九弦琴可能是为了弹拨在七个基本音调之外的两个低音（kākali）而设计的。参阅 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol.2, ed. by Pushpendra Kumar, p.1048。参见该页脚注 5、6。公元 4 世纪至 5 世纪的长寿师子（Amarasimha）编著的《长寿字库》（*Amarakośa*）提到了一些重要的乐器，其中涉及各种琴（维那琴）。例如："维那（vīṇā）是琴（vallakī），即九弦琴（vipañcī），它也是一种 7 根弦弹奏的七弦琴（parivādinī）。弦鸣乐器（tata）指维那琴等乐器。穆罗遮鼓等是膜鸣乐器，笛子等是气鸣乐器，乾司耶多罗等是体鸣乐器。这 4 类乐器是用以演奏的乐器名称……维那琴等发音的是琴拨。维那琴杆为柔嫩的枝条制成，其琴颈（prasevaka）为迦古跋树（kakubha）制成，琴身为柯蓝跋迦树（kolambaka）制成，以绳带扎紧。"（I.7.3–8）参见 *Amarakośaof Amarasimha with Krsnamitra's Commentary in Sanskrit, Vaikunthi Commentary in Hindi and Annotation of Words in English by Satyadeva Misra,* Jaipur: Jagdish Sanskrit Pustakalaya, 2005, pp.58-60。一般认为，vīṇā（维那琴或维那）几乎成了印度古代弦鸣乐器的代名词，它可以表示所有的弦乐器。古代印度人习惯以 vīṇā 一词指称印度所有的弹拨乐器和弓弦乐器。印度学者指出："我们常常在梵语文献以及各种相关的概念中听说过 vīṇā 一词，但却很少有人静心思考其正确的描述。这种情况应使我们静下心来想一想。"参见 Leela Omchery, Deepti Omchery Bhalla, eds. *Studies in Indian Music and Allied Arts,* Vol.1, Delhi: Sundeep Prakashan, 1990, p.1。他还说："通常人们对维那琴的认识是如此混乱和错误，以致于我们在关于文艺女神的画中看见，其双手拿着西塔尔琴甚或弹布拉琴，这些琴被当作古典意味的维那琴。"参见 Leela Omchery, Deepti Omchery Bhalla, eds. *Studies in Indian Music and Allied Arts,* Vol.1, p.9。他的结论是："古代的维那琴是以右手的手指进行弹拨的，其他可大致归入维那琴的乐器是用琴弓（bow）弹拨的，改良版维那琴应该在琴杆下连着两个葫芦（gourd）。"参见 Leela Omchery, Deepti Omchery Bhalla, eds. *Studies in Indian Music and Allied Arts,* Vol.1, p.9。著名学者 A.K. 库马拉斯瓦米曾经在 1930 年的《美国东方学会学报》（*Journal of the American Society*）（第 50 卷）上发表论文《维那琴的构成》（*The Parts of the Vīṇā*）指出，古代的维那琴是没有琴杆的竖琴（a harp without a post），中空，琴身覆盖着敞开的皮革，背面更为宽阔。男男女女都可运用这种维那琴，它既可独奏，也可为歌唱伴奏。笈多时期后，这种古老的维那琴完全失去了市场，缅甸现代的绍恩琴（Saun）与其类似。参见 Prem Lata Sharma. ed. *Ananda K. Coomaraswamy: Essays on Music,*New Delhi: Indira Gandhi International Centre for the Arts, 2010, pp.71-73。从印度古代绘画和雕像图可知，可称为维那琴的弦乐器的确不在少数。下边附录的图 1、2、3 分别出自 Prem Lata Sharma 之书 第 73、86、72 页，图 1 是印度最古老的维那琴，图 2 右下方、图 3 以及图 4 左下方女子所抱的也是维那琴。其中图 4 参见前引荷兰学者摩诃康欣书第 90 页。图 5 为现代人所见的流行于北印度的北维那琴和流行于南印度的南维那琴。其中，图 5 的上方为北维那琴，中间和下方为南维那琴（下方琴头朝上者罕见运用）；图 6 为南维那琴的 24 品示意图，图 7 为维那琴的指板（键盘）及高音、中音区示意图，图 8、图 9 为 10 种装饰音或装饰乐句的示例。图 5 至图 9 分别参见 C. Gangadhar, "Rudiments and Theory of Music," see Leela Omchery, Deepti Omchery Bhalla, eds. *Studies in Indian Music and Allied Arts,* Vol.1, pp.126, 127, 130,137,138。

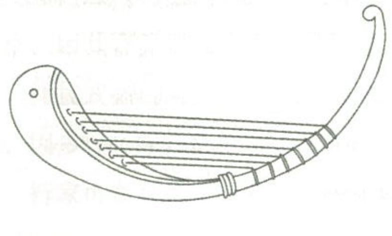


图1



图2

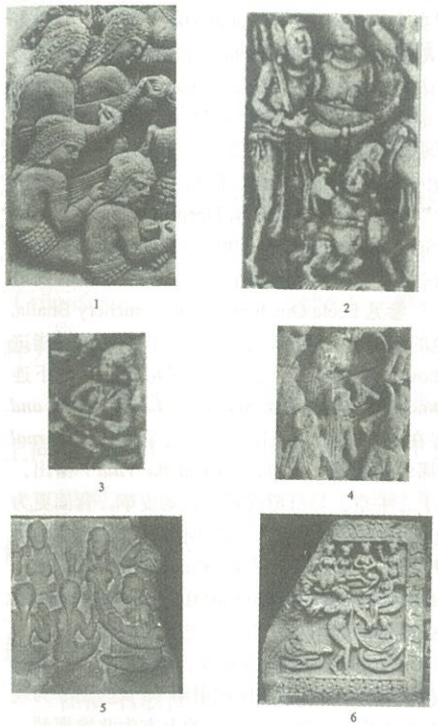
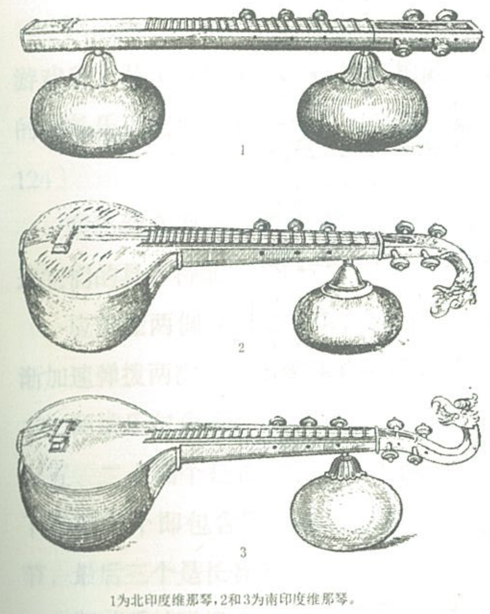


图3



图4

南印度和北印度维那琴



1为北印度维那琴，2和3为南印度维那琴。

图5

南印度24品维那琴全貌

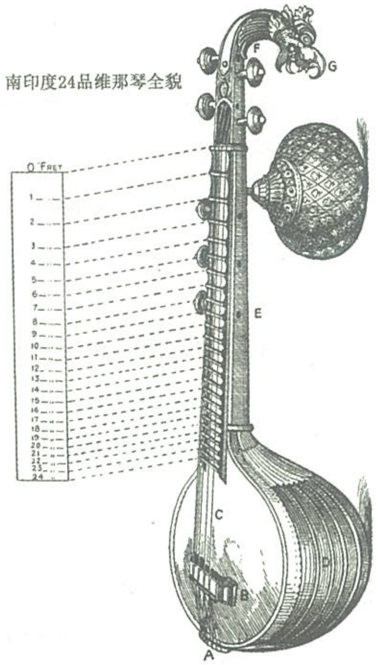


图6

24品维那琴的指板

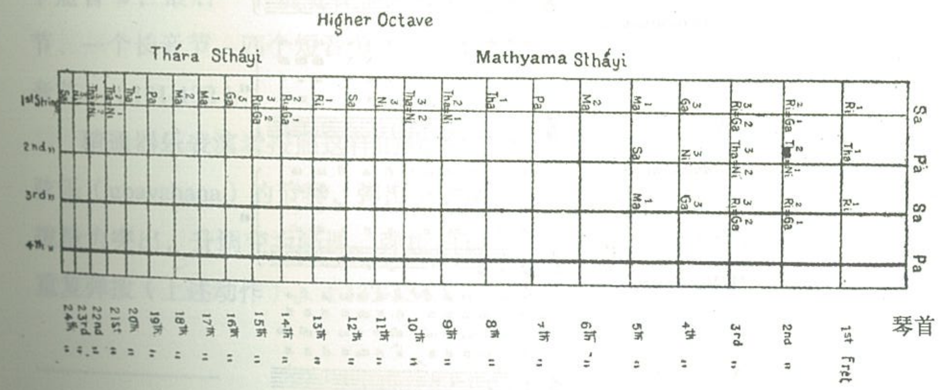


图7

10种装饰音或装饰乐句(Ghamaka)示例

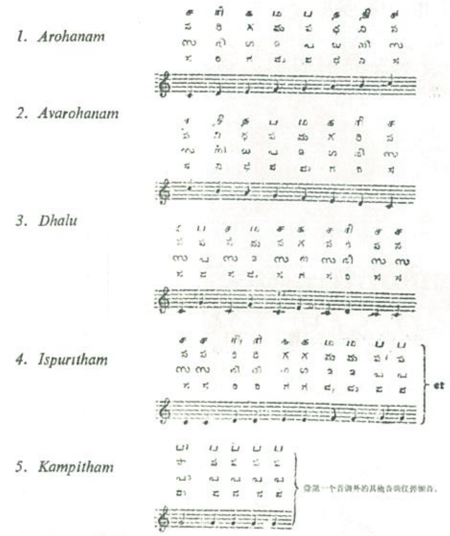


图8

10种装饰音或装饰乐句(Ghamaka)示例(续)

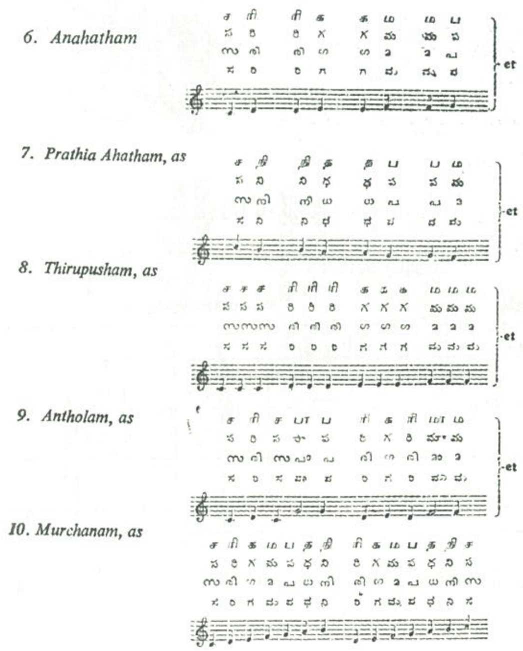


图9

行家们由此熟悉弹法多样的九弦琴。接下来我讲述各具特色的戏外乐（bahirgīta，V.9-11）。（121）

调试乐、试唱乐、区分乐、手势乐、调弦乐、合奏乐、艳情乐（līlākṛta，游戏乐）及（区分长、中、短节拍的）三种节拍乐，都是戏班主在序幕中运用的戏外乐。它们可有节奏或无节奏，采用变化式或流动式的弹拨风格。（122-124）

我已经在前边讲述序幕规则时提到了这些戏外乐的用途。我将结合例子讲述它们的具体特征。（125）

应该在两伽罗的节拍中，以宏大式风格的指法重复弹拨两次维那琴，再逐渐加速弹拨两次，以表现所谓的调试乐（āśrāvaṇā）。（126）

调试乐包含两组共二十四个音调，其中第一组的第一、二、十一、十四、十五、二十四个是长音节，第二组（头十五个音调中）的第一个是短音节，接下来的七个即包含第八个为长音节，（后九个音调中的）前六个音节是短音节，最后三个是长音节。（127-128）

调试乐的弹拨节奏是：先以（首音伴奏风格中的）领先式（uparipāṇi）表演右手三拨、左手一拨，再在两伽罗的节拍中，以同步式（sannipāta）和合适的滞后式（uttara）表演偶数型节奏（cañcatpuṭa）的左手两拨、右手两拨、左手一拨、右手两拨。（129-130）[①]

试唱乐（ārambha）的音节分布是：第一组的前八个是长音节，接着是十二个短音节，最后一个是短音节；第二组的前四个是长音节，接着是八个短音节、一个长音节、四个短音节、四个长音节；第三组的前八个和最后一个为短音节。（131-132）

精通器乐表演者按照这样的规则弹拨试唱乐：它分为三段进行，先模仿调弦乐（upavahana）的节奏，弹出（表演式中的）流水式和高亢式，宏大式的弹拨最为突出，升调变为降调，弹拨两到三次后，再以相反的顺序弹拨，最后再重复弹拨（上述动作）。（133-134）

---

① śamyā（右拨）、tāla（左拨）及 sannipāta（同步式），与《舞论》第 31 章提到的右击式、左击式和双击式似乎存在某种联系。此处所举的例子不完整，未译。

试唱乐的弹拨节奏是：首先是三伽罗的右手一拨，一伽罗的左手一拨，两伽罗的右手一拨；然后是两伽罗的左手一拨，两伽罗的右手一拨；两伽罗的同步式，两伽罗的父子型（ṣaṭpitāputraka，XXXI.13）和旃遮达卜吒型（cañcatpuṭa，XXXI.8）节奏。（译者按：例子不完整，未译。）（135-136）

风格乐运用间断式的弹法（指法），它分单乐节（ekaka）和降调多乐节（pravṛtta）两种（XXXI.201-202、XXXII.16）。它采用暗示式的五种弹法。（137）

区分乐的音节布局是：五个长音节，六个短音节，四个长音节，两个长音节，一个短音节，四个长音节，四个短音节，三个长音节，八个短音节，一个长音节。（138-139）

在节拍为两伽罗的摩德罗迦歌（madraka，XXXII.221、247-273）中采用的右拨式与左拨式，均用于风格乐的弹拨，但风格乐的开头部分（mukha）采用八伽罗的节奏。（140）

风格乐的开头和展现部分（pratimukha，XXXII.4-6）的弹拨是这样的：右手一拨，左手一拨，左手一拨，右手一拨，左手一拨，右手一拨，左手一拨，一个同步式，四个五手式（pañcapāṇi）。（译者按：例子不完整，未译。）（141-142）

接着讲述手势乐（saṅghoṭanā）。手势乐运用宏大式的三种弹法，采用变化式和流动式的弹拨风格，利用升调重复三种弹法。（143）

手势乐长音节和短音节的分布规则如下：两个长音节，八个短音节，两个长音节，一个短音节，一个长音节，一个短音节，四个短音节，八个短音节（hrasva），最后一个是长音节。（144-145）

在手势乐中，双手始终握住维那琴的脊柱（daṇḍa），用右手五指和左手拇指弹拨。（146）

手势乐[①]之所以得名，是因为同时弹拨（saṅghoṭana）协和音与不协和音，余者便是辅助音。与起首关节（śīrṣaka，XXXII.4-6）一样，它运用五手式节奏。（147）

① 手势乐的名称来历，可以联系本章第 143 句来理解。

调试乐（parighaṭṭanā）中的长、短音节据说是这么依次分布的：八个长音节，二十四个短音节，一个长音节，十六个短音节，两个长音节。（译者按：例子不完整，未译。）（148-149）

调试乐包含暗示式的多种指法，行家们运用调弦乐的方式弹拨它。（150）

智者始终采用亲缘型节奏（samparkeṣṭāka，XXXI.24）表现调试乐，运用暗示式的弹拨指法，因其长、短音节分布如此。（151）

接着讲述合奏乐（mārgāsārita）。合奏乐的长、短音节如此分布：四个长音节，八个短音节，八个长音节，八个短音节，一个长音节。（151-152）

合奏乐中运用宏大式和间断式的弹拨指法，它可采用与其长、短音节分布相一致的一切节奏。（153）

（合奏乐的长、短音节分布是）四个长音节，八个短音节，一个长音节，一个短音节，最后是一个长音节。（译者按：例子不完整，未译。）（154）

根据情况的需要，精于表演者应该遵循简短的节拍乐的相关规则，弹出艳情乐、幽会乐（abhisṛta）、徘徊乐（parisṛta），其节奏悦耳动听。（155）

节拍乐可以是长的、中等的、短的。在后边讲述节奏的规则时，将依次讲述它们的节奏和标准。

以上便是应该了解的维那琴产生的音调。下边我将讲述气鸣乐器的特征。（156）

以上便是婆罗多《舞论》中名为《弦鸣乐器的规则》的第二十九章。

第三十章　气鸣乐器的规则

智者们知道，所谓的气鸣乐器（笛子）[①]由竹子做成，其音调和音节的相关规则与维那琴相同。（1）

笛子[②]的音调为二、三、四个微分音，它们分别来自（手指在笛孔上的）震动、半张、大张。（2）

维那琴的音调变为另一调，笛子的音调变化同样如此。（3）

笛子可吹出二、三、四个微分音的音调，继续吹，还会产生其他几个音调。（4）

用手指在笛子上吹出的音调有二、三、四个微分音，它们决定了音调的特性。请听我讲述这一点。（5）

手指完全离开笛孔，吹出四个微分音；手指在笛孔上震动，吹出三个微分音；手指部分松开笛孔，吹出两个微分音。这些都是中令音阶的音调。（6-7）

此外，具六音阶的音调如此产生：手指完全松开笛孔，吹出具六、中令和第五；手指在笛孔震动，吹出明意和神仙；手指部分松开笛孔，吹出持地和近闻。（7-9）[③]

近闻和持地分别与具六、中令结合，其微分音的特性交相辉映，发生变化，形成转化音（svarasādhāraṇa）和微妙音（kākalī）。（9-10）[④]

① 13 世纪出现的《乐舞渊海》指出："笛子由迦蒂罗树、象牙、檀香树、紫檀树、铁、铜或银等制作而成。"（VI.424）参见 Śārṅgadeva, *Saṅgītaratnākara*, 2011, p.526。

② 《乐舞渊海》指出，笛子的吹法有五种：震动、转动、松开、半张和封口。（VI.457）参见 Śārṅgadeva, *Saṅgītaratnākara*, 2011, p.531。

③ 新护对手指在笛子上发出七个音调的具体方法有过如下的描述：具六音（左手无名指）、神仙音（左手中指）、持地音（全部手指松开）、中令音（手指颤动）、第五音（右手无名指）、明意音（右手中指）、近闻音（右手食指）。参见 Bharata, *Nāṭyaśāstra,* tr. by a board of scholars, 2014, p.463。

④ 转化音和微妙音均可视为变音。

应以维那琴和歌喉美化笛音。歌手应在笛声伴奏下演唱。人体（śarīra）的（歌喉）、琴声和笛音的完美协调（ekībhāva）备受称道。（11）

笛子的声音平稳、柔和、不刺耳，有音调和装饰音，符合规则，这样的笛音欢快优美、甜蜜动人。（12）

这些便是吹笛者应该熟悉的笛音规则。接下来我讲述各种体鸣乐器。（13）[①]

以上便是婆罗多《舞论》中名为《气鸣乐器的规则》的第三十章。

① 婆罗多对四类乐器中的体鸣乐器的演奏规则，只是在介绍节奏体系和节拍模式的第 31 章简略提及，并无实质性阐释。这似乎成了《舞论》文本的一个"斯芬克斯之谜"。这或许说明体鸣乐器在婆罗多时代的戏剧表演中并不常见。荷兰学者摩诃康欣对此有过详细而中肯的分析，参见 Narinder Mohkamsing, *A Study of Rhythmic Organisation in Ancient Indian Music: the Tāla System as Described in Bharat's Nāṭyaśāstra*。也可参见下一章的相关注解。

第三十一章　节奏体系论

多罗（tāla）是所谓的体鸣乐器（ghana），它涉及无声拍（kalā）、有声拍（pāta）和音速（laya）的运用。[1]表演多罗（tāla）的人应该知道，伽罗

① 按照另外一种版本，此处应译为：“所谓的体鸣乐器（ghana）包括有声拍、无声拍和音速等的运用，伽罗被视为衡量节奏的标准（量度）。”（XXXI.1）参阅 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.3, ed. & tr. by N. P. Unni, p.1286；同时参见 Bettina BĪumer, ed. *Kalātattvakośa*, Vol.2, p.342。婆罗多在前边第 30 章结尾处写道：“这些便是吹笛者应该熟悉的笛音规则。接下来我讲述各种体鸣乐器。”根据这一逻辑，本章即第 31 章标题 Tālavyañjaka 应译为“体鸣乐器论”，但其主要内容却是探讨鼓乐演奏而非铙钹等体鸣乐器演奏的节奏体系论，因此将其译为《节奏论》（也可译为《节奏体系论》）。本章开头涉及名为“多罗”（tāla）的体鸣乐器，但后边却基本不涉及。换句话说，婆罗多在本该介绍体鸣乐器的一章里，介绍与各种节奏因素相关的规则。荷兰学者摩诃康欣（Narinder Mohkamsing）曾于 2003 年出版《印度古代音乐节奏体系研究：婆罗多〈舞论〉的节奏体系论》。他指出：“与对体鸣乐器的缄默不语相对应，《舞论》只重视节奏体系（tāla cheironomy），这是与手、手臂和手指有关的节奏体系。”这似乎说明体鸣乐器在婆罗多时代地位并不太高或并不常见。摩诃康欣就《舞论》第 31 章开头 ghana 即被 tāla 取代的事实说：“在这些内部证据的基础上，我将在下边说明这一种观点：ghana 到处都被 tāla 所取代，这可能是（文字）窜入（interpolation），很有可能是被节奏理论和表演实践飞速发展所刺激的结果。”从乐器出现的顺序看，膜鸣乐器出现最早，铙钹等体鸣乐器在公元 1 世纪出现。这可以解释为何《舞论》在提到舞台表演时，对体鸣乐器的具体运用缄默不语。“在此背景下，《舞论》中提到 ghana 和 tāla 并不非常令人信服，因此应视为‘可疑文字’（suspect）。”摩诃康欣的结论是：从《舞论》第 30 章结尾和第 31 章开头可知，后者应论述体鸣乐器，但其实际内容却是节奏体系论。“晚期出现的一种乐器（体鸣乐器），居然勉强成为《舞论》第 31 章的重要主题（参见第 30 章最后一句），明显是文字窜入的结果，其动机是为了说明刚出现的体鸣乐器（ghana）或其亚类是主要的打击乐器（percussion instrument），这类乐器也称 tāla，此时已经占据了节奏论的核心。后《舞论》时期，将介绍体鸣乐器作为第 31 章主题的思想或许已经出现，因为此时人们已经意识到，体鸣乐器是音乐演奏中表达时间和速度的最合适的打击乐器。”参见 Narinder Mohkamsing, *A Study of Rhythmic Organisation in Ancient Indian Music*, pp.40, 115, 119, 123。摩诃康欣的思考是解开体鸣乐器论为何在《舞论》第 31 章基本“缺席”的重要线索。

（kalā）是它的衡量标准（pramāṇa）。（1）[1]

智者认可普通的伽罗（kalā）及迦司吒（kāṣṭhā）、瞬间（nimeṣa）。这种伽罗与用来衡量节奏（tāla）的伽罗（拍，节拍）不同，或曰源自节奏体系的伽罗不同于普通的伽罗。（2）[2]

五个瞬间组成一个摩德罗　（mātrā，音量单位）[3]。摩德罗的组合构成节拍（伽罗）。五个瞬间也被视为唱歌时的一拍（伽罗），因此，音速根据节拍

① 国内学者一般将此处的 tāla 译为“节奏圈”“循环节奏体系”“或节拍周期”，这说明它是不同于西方节奏概念的一种节奏体系或节奏系统，将其视为具有浓郁印度文化特色的循环节奏也无不可。本章按照一般的习惯将其译为“节奏”或“节奏体系”“节奏型”。值得注意的是，《舞论》此处是联系体鸣乐器而非鼓等膜鸣乐器提到节奏的，但通观该书后边的论述以及后来的许多音乐论著，节奏、节拍的概念似乎更与鼓的击奏表演紧密相关。这一点值得进一步探索。荷兰学者摩诃康欣指出，对节奏的探讨涉及大量的专业术语，如 akṣara, guru, kalā, mātrā, laya, mārga, yati, pāṇi 等。对这些术语的翻译，有时会面临困难。例如，tāla 何时译为“节奏”，何时译为“韵律”等。这类问题的解决，本质上常常取决于实际运用的语境，但多数时候是通过不翻译这些专业术语而规避这类问题。参见 Narinder Mohkamsing, *A Study of Rhythmic Organisation in Ancient Indian Music*, "Preface", xv。

② 根据印度古代的时间度量看，1 伽罗（一又五分之三分）等于 30 迦司吒，而 1 迦司吒（三又五分之一秒）等于 18 瞬间。参见 A.L. Basham, *The Wonder that was India: A Survey of the History and Culture of the Indian Subcontinent before the Coming of the Muslims*, New Delhi: Picador India, 2004, p.506。根据《政事论》或曰《利论》对时间度量的规定，1 伽罗为 30 迦司吒，1 迦司吒为 5 个瞬间，1 刻（nālikā）为 40 伽罗。参见朱成明：《〈利论〉译疏：导论、译文、疏证》，第 466 页。高斯译本引用《长寿字库》（I.3.11）指出，1 伽罗等于 30 迦司吒，而 1 迦司吒等于 18 瞬间，因此 1 伽罗大约等于 8 秒。他又列举了另外两种算法，一种将 1 伽罗视为 48 秒，另一种将 1 伽罗视为 1 分钟。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.2, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, p.53。

③ 论者指出：“kalā 的时间价值是绝对的，而 mātrā 的长度取决于吟诵者选择的速度……从吠陀意义上说，kalā 表示‘一部分’，也可见到用它表示 mātrā 的一部分。”参见 Wayne Howard, ed. & tr. *Mātrālakṣaṇam*, New Delhi: Indira Gandhi International Centre for the Arts, 1988, p.63。关于 mātrā，古代研究《娑摩吠陀》吟诵的《单位拍特征》（*Mātrālakṣaṇam*）一书写道：“现在我们讲述单位拍（mātrā）中包含短音、长音与复合音（pluta）的音节……一个短音（节），相当于一个单位拍；一个长音（节），相当于两个单位拍；一个复合音或三合音（vṛddha），相当于三个单位拍。智者说加上两个单位拍的一个短音节，成为一个复合音；加上一个单位拍的长音节，则是一个三合音。”（I.1–4）参见 Wayne Howard, ed. & tr. *Mātrālakṣaṇam*, p.10。该书标题亦可按照本义译为《节拍特征》《节拍论》《时间单位的特征》或《量度特征》。mātrā 有时间单位、量度、瞬间（一个短元音发音的时间）等含义。在音乐节奏的语境中，该词似可译为“单位拍”“拍子”。

（伽罗）的时间长短（轻重）而定。（3）[①]

音速有三种：快速（druta）、匀速（madhya）和慢速（vilambita），其中的匀速是标准的节拍（kalā）。（4）

智者认为，节拍（kalā）有三种，依据变化式（citra）、流动式（vṛtti）、灵活式（dakṣiṇa）三种演奏风格（mārga）而定。[②]变化式的节拍要求两个摩德罗，流动式要求四个摩德罗，灵活式要求八个摩德罗。这便是三种节拍（所要求的时间）。节奏（tāla）之所以如此命名，乃是因其利用伽罗作为区分节拍（kāla）的度量单位。（5-6）[③]

节奏体系分两种：偶数型（caturaśra）和奇数型（tryaśra）。它们两者的起源相同。（7）

请听我讲述这两种节奏体系的起源，它们是旃遮达卜吒节奏（cañcatpuṭa）和迦薄卜吒节奏（cāpapuṭa）。（8）

智者将由长音节和短音节组成的旃遮达卜吒和迦薄卜吒分别视为偶数型节奏和奇数型节奏。在这两者的基础上，演化出两伽罗、四伽罗的节奏体系。（9-10）

旃遮达卜吒节奏的音节安排是这样的：首先是两个长音节，一个短音节随

---

① 《乐舞渊海》指出：“人曰：五个短音节的发音时间是摩德罗（单位拍）的度量。通过节拍，长、短音节等得以区分（构成）。”（V.16）参见 Śārṅgadeva, *Saṅgītaratnākara*, 2011, p.357。印度学者夏尔马（P.L. Sharma）归纳了印度古代音量单位的计算体系：一个短音节的发音时间便是一个音量单位摩德罗（mātrā），一个长音节的发音时间便是两个摩德罗，一个复合音节的发音是三个摩德罗，而一个辅音的发音只有半个摩德罗。参见 Jonathan Katz, ed. *The Traditional Indian Theory and Practice of Music and Dance,* Leiden, New York and Koln: E.J. Brill, 1992, p.143。综合上述，此处和后文的 kalā 有时也译为“节拍”或“拍”。

② 这里提到的三种演奏风格，可以参考前边第 29 章第 103 颂提到的三种弹拨风格亦即演奏风格。联系上下文可以看出，这里提到的与节拍表达相关的变化式、流动式、灵活式三种节奏风格，分别对应于快速、匀速和慢速三种音速即节奏速度或击拍速度。由此可见，kalā 既是节拍的代名词，也是伽罗亦即节奏型、节奏体系的时间度量单位。《单位拍特征》对音速和节拍的描述是：“（吟诵吠陀颂诗）有三种速度：快速、中速（匀速）、慢速。快速的一个单位拍是三伽罗（kāla），中速的单位拍是四伽罗，慢速的单位拍是五伽罗。快速是红色、中速是黑色（śyāma），慢速是白色。由于速度不同，发音也有区别。快速为红色，中速为青黑色，慢速为白色。（与速度有关的）颜色为红色等。它们与神灵相关。快速属于风神，中速属于毗诃波提（祈主神），慢速属于日神。在三种速度中，只有摩德罗是时间单位。三种速度中，摩德罗是短音、长音和三合音的时间度量单位。吟唱《娑摩吠陀》时，为中速。”（I.11–14）Wayne Howard, ed. & tr. *Mātrālakṣaṇam,* p.14.

③ 关于三种弹拨风格，参见《舞论》第二十九章相关内容（XXIX.102-103）。

后，结尾是一个复合音节（pluta）。（10-11）

迦薄卜吒节奏就是奇数型节奏，它的开头是一个长音节，随后是两个短音节，最后是一个复合音节。偶数型和奇数型节奏的结合，就是混合型节奏（miśrastāla）。（11-12）[①]

译者按：印度学者在研究《舞论》的过程中，对于旃遮达卜吒和迦薄卜吒及后边提到的父子型节奏的要素做了形象的排列：[②]

偶数型（cañcatpuṭa，caturasra）

cac（cañ）	cat	pu	ṭa	
（长）	（长）	（短）	（复合）	
1 kalā	1 kalā	1/2 kalā	1 1/2 kalā	=4 kalā

奇数型（cāpapuṭa，tryasra）

cā	ca（pa）	pu	ṭa
（长）	（短）	（短）	（长）
1 kalā	1/2 kalā	1/2 kalā	1 kalā=3 kalā

父子型（ṣaṭpitāputrakah）

ṣaṭ	pi	tā	put	ra	kah
（复合）	（短）	（长）	（长）	（短）	（复合）
1 1/2kalā	1/2 kalā	1 kalā	1 kalā	1/2 kalā	1 1/2 kalā=6 kalā

这种混合型节奏包括父子型（ṣaṭpitāputrakah）和五手型（pañcapāṇi），其

---

① 关于《舞论》此处提及的几种节奏的详细图解和具体说明，参阅 Jonathan Katz, ed. *The Traditional Indian Theory and Practice of Music and Dance,* pp.143-150；Arun Kumar Sen, *Indian Concept of Rhythm,* pp.134-135。

② Anupa Pande, *A Historical and Cultural Study of the Nāṭyaśāstra of Bharata,* p.255. 本章的翻译，参考该书第 254 至 269 页对《舞论》的相关介绍。

得名于自身，由长音节和短音节构成。节奏体系一共有上述三种。（13-14）①

（一伽罗时间中偶数型节奏的几种敲击模式是）双击式（sannipāta）、右击式（śamyā）、左击式（tāla）、右击式；右击式、左击式、右击式、左击式；

① 婆罗多的 tāla（节奏）是一个复杂的话语体系，它包含节拍、单位拍、节拍表现法、音速和变速等重要概念或因素。陈自明认为：“印度音乐中的节奏节拍体系发展到很高水平，且十分复杂。它是一种周期性的循环圈，最少的一个节拍周期为三拍，最多的可达到 128 拍，总共有 100 多种，但常用的约为 15~20 种左右。印度称拍子为马特拉（Matra）。实际上，塔拉指的是一个基本计数时间，即一个周期，还要通过分割产生的再分计数时间（相当于小节）才是实际的标准时值。如 14 拍、16 拍还要再分为四个部分。每小节的节拍既可以是均分的，也可以是非均分的，如 16 拍还要分为 4+4+4+4，14 拍既可以是 3+4+3+4，也可以是 5+2+3+4，所以它与西方或中国通行的各小节节拍同一的均分节拍是不一样的……在实践中，人们常以手的动作来表示节拍。”参见陈自明：《印度音乐文化》，第 92 页。长寿师子编著的《长寿字库》这样解释 tāla 一词：तालः कालक्रियामानम्（节奏是时间动作的量度）。（I.6.10）参见 N.G. Sardesai and D.G. Padhye, ed. *Amarakośa of Amarasingh*, Varanasi: Chowkhamba Vidya Bhawan, First Edition, 2009, p.20。印度古典乐舞论著《乐舞镜》以非常形象的比喻，对表示节奏的 tāla 一词进行了词源追溯：“tā 据说是湿婆，la 据说是雪山女神，湿婆与其性力（śakti）的结合，就是所谓的节奏（Tāla）。”(I.637) 参见 K. Vasudeva Sastri, ed. *Saṅgītadarpaṇa of Catura Dāmodara,* Tanjore: Saraswathi Mahal, 1952, p.111。此处的“性力”即指雪山女神亦即湿婆大神的配偶。按照荷兰学者摩诃康欣的说法，印度古典音乐理论中的 tāla 至少包含 13 个含义：1. 特殊的手势或左手拍打；2. 运用手、手指和手臂的整体手势；3. 打击乐器（cymbals）；4. 打击乐器和膜鸣乐器的表演；5. 音乐的节奏韵律（如二拍、四拍等）；6. 节奏类型（奇数型、偶数型或混合型）；7. 节奏体系（pramāṇa，māna）；8. 基础因素（pratiṣṭhā）；9. 协调因素（sāmya）；10. 时间（kāla）；11. 动作（kriyā）；12. 节奏（tāla）；13. 音速（laya）。其中，第 1、2 种指手势，第 3、4 种指乐器的表演，第 5、6 种指音乐的韵律（metre），第 7、8、9 种指节奏的组织或结构体系，第 10、11 种指相关的概念层，第 12、13 种指节奏的动态因素。按照时间排序，第 3、4 种含义最早出现，第 1、2 种含义随即出现，依次出现的第 5 至 9 种含义居中，同样依次出现的第 10 至 13 种含义居后。参见 Narinder Mohkamsing, *A Study of Rhythmic Organisation in Ancient Indian Music,* pp.85-86。节拍动作、节拍计数、音乐时间测量等构成了印度音乐文化的“节奏表达的核心”。参见 Narinder Mohkamsing, *A Study of Rhythmic Organisation in Ancient Indian Music,* p. 212。表示节奏的 tāla 一词曾经出现在《八章书》中（III.2.55）。它也是一种表示长度的度量单位。例如，《乐舞渊海》有言：“手的大拇指和中指伸长，两个指尖的距离被智者称为 tāla。”（VII.1046）参见 Śārṅgadeva, *Saṅgītaratnākara*, 2011, p.774。该书还说：“tāla（节奏）源自词根 tala，意为‘建立’，后缀 ghañ 加在 tala 之上。声乐、器乐和舞蹈确实是建立在节奏的基础之上。”（V.2）参见 Śārṅgadeva, *Saṅgītaratnākara*, 2011, p.355。这说明，节奏是音乐和舞蹈的核心与基础。

左击式、右击式、左击式、右击式。①因此，偶数型节奏的敲击模式有三种：双击开头式（sannipātādi）、右击开头式（śamyādi）、左击开头式（tālādi）。（14-16）②

偶数型节奏的双击开头式运用于戏剧表演中，行家将右击开头式用于节拍乐（āsārita）中，智者将左击开头式用于薄尼迦歌（pāṇikā）和其他歌曲中。（16-17）

智者认为，双击开头式等三种偶数型节奏的节拍（pāta）模式也分别适用于奇数型节奏的敲击模式。（18）

奇数型节奏的双击开头式等三种敲击模式力度大，其双击开头式延续六伽罗或八伽罗的时间。（19）

由于采用右击式、左击式和收缩式（praveśa），产生了另一种奇数型节奏即被称为五手型的父子型节奏。（20）

父子型节奏的敲击模式是：首先是复合音节，第二个为短音节，第三、四个是长音节，第五个是短音节，最后一个是复合音节。这便是父子型节奏的

① 这里的偶数型节奏模式可以结合当代学者的研究成果来理解，这也从一个侧面印证了古典音乐理论给现代印度音乐实践以极其深远的历史影响。庄静指出，以鼓乐为代表的印度音乐的节奏圈（tala）或曰循环节奏、节奏体系，除了第一拍萨姆（sam），次级重要的是达里（tali） 和卡里（khali）两个拍子。一般以击掌代表达里即实拍或曰强拍、主拍，用挥手代表虚拍或曰变速风格。达里代指音响较为丰满的实拍，卡里代指音响较为单薄的虚拍。总之，达里的运用多于卡里，但卡里的作用不可忽视。“塔拉的节奏圈比较长大，卡里的出现预示着下一个循环第一拍萨姆的到来，能够帮助人们准确地计算拍子。”参见庄静：《轮回中的韵律：北印度塔布拉鼓探微》，北京：中国文联出版社，2014 年，第 48 页。在此之前，另一位学者指出：当塔里（达里）处于节奏圈的第一拍时，这便是所谓的萨姆，也是节奏圈中最重要的一拍，也是最强的一个单位拍（mātrā）。在塔布拉鼓（tabla）的演奏中以双手重击而发出 dha、dhin 等响亮而浑厚的声音，它大致相当于此处提到的双击式（sannipāta）， 在鼓语（bol）的基本组合即特卡（theka）中用 x 来表示；塔里（达里）的力度稍弱，相当于次强拍，它大致相当于左击式（tāla），在特卡中以 + 来表示；卡里即虚拍，大致相当于右击式（śamyā），以 o 来表示。常见的记谱法是按其出现的顺序，在塔里那一拍上用数字来表示，以便于人们了解某一节奏圈中有多少个塔里。“在印度人的击拍法中，通常用击掌来表示塔里（萨姆上重击、其余塔里轻击），用挥手来表示卡里，其他节拍位置则用不同手指的轻击或轻弹来表示。”以 16 拍的一个节奏圈为例，它有四个称为 anga 的节拍组或节拍段、小节。这个 16 拍的节奏圈有四个位置引人注目：开头的最强烈的第一拍、第五、十三处的次强拍和第九处的变速风格。这个节奏圈的模式是：‖：1 2 3 4| 5 6 7 8| 9 10 11 12| 13 14 15 16: ‖ 1 2 3 X + o +。参见安平：《印度节奏圈——塔拉》，《北京第二届民族音乐学会学术研讨会资料汇编》，网络下载文件，2005 年，第 188 至 189 页。

② 这种一伽罗的偶数型节奏是三种快速节奏。

长、短音节模式。它也被视为敲击六个音节的五手型节奏。（21-22）

父子型（五手型）节奏的六个音节的敲击模式是：双击式、左击式、右击式、左击式、右击式、左击式。（23）

另一种奇数型节奏叫做亲缘型节奏（samparkeṣṭāka），它有五个长音节[①]，包括开头的一个长音节和最后的一个长音节。它的敲击模式是：左击式、右击式、左击式、右击式、左击式。（24）

如果奇数型节奏的所有三个音节为长音节，其节拍模式是下压式（niṣkrāma）、右击式、右击式，智者将其叫做通达型节奏（udghaṭṭa）。（25）

这样，就有了以一伽罗为基础的纯偶数型节奏。这种节奏分为三类：自然式（yathākṣara，ekakalā）、二倍式（dvikalā）、四倍式（catuṣkalā）。[②]其中，二倍式节奏为自然式的两倍，四倍式节奏又是二倍式的两倍。这样，偶数型节奏就有三种节拍类型：四伽罗式、八伽罗式、十六伽罗式。（26-28）

奇数型节奏有六种（特殊的）类别：三伽罗式、六伽罗式、十二伽罗式、二十四伽罗式、四十八伽罗式、九十六伽罗式。（28-29）

奇数型节奏共有九种。[③]节奏表达分为两类：无声拍（niḥśabda）、有声拍（śabdavān）。[④]请听我讲述这两类节奏的表达方法。（30-31）

上翻式（āvāpa）、下压式（niṣkrāma）、右摆式（vikṣepa）、收缩式（praveśaka），这是无声拍的四种表达方式。（31-32）[⑤]

---

① 这里及前边提到的长音节是指延续一伽罗时间的音节，而复合音节是指延续一个半伽罗的音节。复合音节有时也称为长音节。

② 自然式、二倍式、四倍式三种节奏，也可视为快、中、慢三种节奏，后文有时分别译为“快速”“匀速”“慢速”。

③ 奇数型节奏的九种模式还包括前边提到的父子型（五手型）、亲缘型和通达型三种一般节奏。

④ 这里所谓的有声和无声节奏是最原始的区分节奏的方式，它们似乎旨在帮助乐师或音乐人避免出现节奏选择方面的混乱。无声和有声似乎也和印度人以挥手和击掌表达节奏的习惯有关。参见庄静：《轮回中的韵律：北印度塔布拉鼓探微》，北京：中国文联出版社，2014 年，第 48 页。无声拍和有声拍被后来的音乐论著统称为 kriyā（击拍法）。此外，印度古代学者伽林纳塔（Kallinātha）指出，pāta 是有声拍，而 kalā 是无声拍。这就是说，上翻式等无声拍和右击式等有声拍皆可归入这两类节奏中。参见 Bharata, *Nāṭyaśāstra,* tr. by a board of scholars, 2014, p.501。

⑤ 根据当代印度学者的解释，上翻式即抬手屈指，下压式即掌心向下摊开手指，右摆式即向右举起且摊开的手指下落，收缩式即屈指。参阅 Arun Kumar Sen, *Indian Concept of Rhythm,* p.126。

右击式（śāmya）、左击式（tāla）、达鲁瓦式（dhruva）、双击式（sannipāta），这是有声拍的四种表达方式。（32-33）[①]

我将依次讲述两类节奏的手势、手指动作及其特征、标准。（33-34）

上翻式是屈指向上，下压式是十指摊开、掌心向下，右摆式指（向下的手掌）迅速地向右摇摆，收缩式指向下的手掌收回。（34-36）

表演上翻式后，应该依次表演下压式、右摆式和收缩式。（36-37）

四伽罗的节奏表达如此进行。下压式和收缩式的节奏只有两伽罗。轮流地敲打乐器，这是敲击（pāta）。（37-38）[②]

（……的节奏表达方式是）右击式、左击式、双击式。右击式指右手敲击，左击式指左手敲击，双击式指双手同时敲击。达鲁瓦式的停留（pāta，有声拍）时间为一个摩德罗，它为拉格旋律（rāga）铺平道路。此前说过的三伽罗（有声拍）也是达鲁瓦式。（39-40）[③]

在自然式节奏中，达鲁瓦式为一个长音节。自然式有声拍（pāta）是普通节奏。（41）

（一伽罗的）长音节加倍后，有声拍表现两伽罗的节奏。两伽罗加倍后，有声拍表现四伽罗的节奏。（42）

这是有声拍以音节为基础的所有表达方式。因此，奇数型节奏、偶数型节

---

① 根据当代印度学者的解释，右击式是以右手击拍即敲击乐鼓，左击式即左手敲鼓，达鲁瓦式即用大拇指和中指快速击拍（打响指），双击式即双掌敲鼓击拍。参阅 Arun Kumar Sen, *Indian Concept of Rhythm,* p.126。有荷兰学者认为，有声拍中的 dhruva 即达鲁瓦式存在疑问，印度舞蹈传统并未将其视为节拍表达方式。《舞论》和其他乐舞论著也很少将达鲁瓦式视为节拍表达方式。通过相关的文献考证可知：“dhruva 或许原本是用作形容词，但后来的传统将其误解为名词，即同名的拍子，最后将其混入现今可见的有声拍系列。”他还根据《乐舞渊海》等乐舞论著认为，达鲁瓦式可能是以打响指代替，它是出现较晚的一种节拍表达方式。它是单独一拍，但以其他拍为基础。它或许是意在强化慢速的控制，主要目的是区分无声拍。参见 Narinder Mohkamsing, *A Study of Rhythmic Organisation in Ancient Indian Music,* pp.12, 105-107。

② 此处的几句话意义模糊，属于试译。

③ 这里的第一句话似有文字脱落。此处提到的“拉格”和后来的印度音乐著作中出现的拉格，可能存在历史关联。高斯将 pāta 译为 stopping（falling）。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol.2, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, p.58。此处的相关内容在温尼本中被译为：“左手拍打右手掌心为右击式，右手拍打左手掌心为左击式。双手同时击掌，是双击式。达鲁瓦式是与三种节奏（自然式、二倍式、四倍式）相关的有声拍。”（XXXI.38-39）参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol.3, ed. & tr. by N. P. Unni, pp.1292-1293。

奏和五手型节奏便各有三种。（43-44）

除了偶数型和奇数型节奏外，还有五种节奏体系，它们叫做通达型节奏（udghaṭṭaka），属于混合型节奏，运用于不同的歌曲。（44-45）

包含五伽罗、七伽罗、九伽罗、十伽罗、十一伽罗的叫做混合型节奏体系。（45-46）[①]

这些混合型节奏在七种传统歌曲和达鲁瓦歌（dhruvā）中没有用途，歌手在演唱降调的多乐节（pravṛtta）时会用到它们。（46-47）[②]

接下来我将讲述达鲁瓦歌运用八伽罗的（二倍式）偶数型节奏和六伽罗的奇数型节奏的相关原理。（47-48）

以手指先后敲击（八）伽罗以表达（二倍式）偶数型节奏的方法是：小指呈下压式和右击式，小指和无名指呈下压式、左击式和右击式，中指呈收缩式，食指呈下压式和双击式。（48-51）

以手指先后敲击（六）伽罗以表达奇数型节奏的方法是：小指呈下压式、右击式、左击式、右击式，食指呈右击式和双击式。（51-53）

（以手指先后敲击）十二伽罗（以表达父子型节奏的）方法是：小指呈下压式和收缩式，小指和无名指呈左击式和右击式，中指呈下压式和左击式，食指呈下压式、右击式和左击式，小指呈收缩式，食指呈下压式和双击式。（54-57）

---

① 荷兰学者摩诃康欣指出，在婆罗多提到的旃遮达卜吒节奏、迦薄卜吒节奏、五手型节奏、亲缘型节奏、通达型节奏 5 种节奏体系中，后两种很少运用。其中，亲缘性节奏只用于序幕仪式表演的调弦乐，而通达性节奏只出现在吉祥歌、乌罗比耶迦歌、奥文那迦歌、薄尼迦歌等的开头部分。五手型、亲缘型、通达型节奏都是在迦薄卜吒节奏（奇数型）的基础上，融合了某些音节所演变而形成的奇数型节奏。父子型节奏大抵也是如此。“不过，婆罗多对这些节奏型的演变的解释含混不清，容易引起误解……通达型节奏不可能是一种真正的节奏体系，它只是长曲前出现的一种特殊的序曲性切分乐句。”这些演变而成的节奏型某种程度上保留了奇数型特征，它们是奇数型节奏的变体。摩诃康欣还认为，混合型节奏（miśratāla）这一说法有问题。它们也是奇数型节奏演变而成的，不可能单成一类。《俗乐广论》或许是以混合型节奏指称其为第三类节奏型的首创者，这是一种混淆。《舞论》提及的混合型节奏是“明显的文字窜入”。参见 Narinder Mohkamsing, *A Study of Rhythmic Organisation in Ancient Indian Music*, pp.144-160。换句话说，后人对《舞论》第 31 章内容的增补或篡改达到了非常严重的地步，如果再加上现代学者对该章的校勘编订存在诸多缺憾，要准确理解该章内容，非得以更加理想的校勘本为基础不可。这却是短期内难以企及的目标。

② 关于七种传统歌曲的名称和降调的多乐节，参见《舞论》第 31 和 32 章的相关内容（XXXI.207、XXXII.220）。

前边所说的手指表达的相关规则，涉及以上翻式和右摆式等表达四伽罗节拍的节奏问题。（58）

我已讲述两伽罗或四伽罗的节拍单元（pādabhāga）。四个节拍单元叫做摩德罗（mātrā）。（59）[①]

这些便是偶数型节奏、奇数型节奏和五手型节奏（父子型节奏）的不同类别。（60）

这样，我便简略地讲述了各种节奏体系，它们用于节拍乐、吉祥歌和其他歌曲中。（61）

现在我讲述节拍乐的特点。熟悉表演的人首先采用包含长音节、短音节和复合音节的各种偶数型节奏，然后重复运用五手型节奏。（62-63）

应按自然式节奏敲击前一种节奏体系（偶数型节奏）的节拍：左击式、右击式、左击式、右击式。（63-64）

为表现五手型节奏的第一个音节，应该运用这样的手指敲击法：双击式、左击式、右击式、左击式、右击式、左击式。第二组音节同样如此。这是五手型节奏的表现规则。双击式表达最后一个长音节。这是智者所认可的普通的短小节拍乐。（64-66）

现在请听我讲述与其名字契合的节奏的音节敲击（pāta）情况：ca（cañ）表示左击式，第二个音节cat表示左击式，pu表示右击式，ṭa（h）表示左击式。应该这样认识偶数型节奏和五手型节奏。（67-68）

（父子型节奏的音节敲击是）ṣaṭ暗示双击式，pi代表左击式，tā代表右击式，pu代表左击式，tra表示右击式，ka（h）代表左击式。（父子型节奏的）第二个音节的表达仍然如此，然后是双击式。（69-70）

（短节拍乐中的）长音节组合后，便成为中型节拍乐……将这些长音节组合翻倍后，按照前述顺序敲击这种节拍。中型节拍乐的翻倍，成为长节拍乐。长节拍乐中的伽罗（节拍）比中型节拍乐多一倍。歌曲的乐段（vastu，

---

① 一般而言，伽罗相当于单位节拍（摩德罗），但在自然式、二倍式、四倍式等节奏体系中，伽罗意味着长音节。关于此处所论及的节奏体系，参阅 Lewis Rowell, *Music and Musical Thought in Early India*, Chicagao and London: The University of Chicaga Press, 1992, pp.196-207。

XXXI.203）由双击式进行提示。（71-73）①

接下来我讲述短节奏（layāntarita）的特征。最短小的节奏便是短节奏。正是由于对于时间的不同要求，才会出现不同的节拍（kalā）。（74）

按照前边所述的方法运用这种短节奏，将会获得特别的成功。短节奏将运用不同的词语和速度。（75）

节拍乐的组合，叫做吉祥歌。请听我讲述其起源和特征！（76）

从前，杀死凶恶的檀那婆后，光彩无限的楼陀罗（湿婆）发明了一种叫做荡得舞的美妙舞蹈。然后，灵魂高尚的众精灵立即创作了伴有集体舞（piṇḍībandha）的吉祥歌。（77-78）

看到这一切，以公牛为旗帜者（湿婆）及其配偶非常高兴，大自在天（湿婆）和雪山女神（devī）赐福给他们。（79）

那些根据传统方法和规则且按湿婆阐释的那样表演吉祥歌的人，将会（在死后）投入湿婆的怀抱（śivagocara）②。（80）

为了集体舞的缘故，我观察了这一切。再生族啊！现在请听我讲述吉祥歌的特征。（81）

两种吉祥歌采用变化式、流动式和灵活式三种风格，具有自己的成型标准。（82）

再生族啊！吉祥歌采用两种标准：有节奏和无节奏。它的所有节拍乐都有四个片段（kaṇḍikā）。（83）

达鲁瓦歌每个片段的节拍都由天神赐予。（三种）风格用于吉祥歌中。（84）

（吉祥歌的）第一个片段的节拍为九伽罗，接着是八伽罗，第三个是十六伽罗，第四个是三十二伽罗。因此，吉祥歌的每个片段都有固定的节拍，它采用合适的风格，少数次要部分不限制音速。（85-87）

吉祥歌的节拍乐由一伽罗、二伽罗、三伽罗、四伽罗的节拍所构成，运用合适的表演风格和各种节奏要素。（87-88）

---

① 此处及前后的内容多有意思模糊之处，可能与原文脱落有关。

② 此句中的 śivagocara 也可按字面意义译为“吉祥幸福的境界”。这说明，此句采用了双关的修辞法。

双）表演采用短节奏（bālatāla）的第一个片段后，应该表演短节拍乐，它的第二段一半处少一拍。（88-89）

表演第二段后，应该按照前边的节奏敲击第一段的所有节拍，这样，就产生了短节奏。此时的吉祥歌采用变化式而非流动式风格。（89-90）

无论是吉祥歌还是其他歌曲中的节拍乐，都没有灵活式的表演风格。短节奏来自于小的节奏，它采用双倍音节，运用其他风格，控制着舞蹈的表演时间。（91-92）

我所讲述的短节奏，完全适用于（吉祥歌的）开头两段，其第一、二、三段的节拍相等。（这便形成了中型节拍乐。）（92-93）

如果节拍乐的第四部分成为第一部分，即逆序表演，整个四部分将以增加四伽罗的节拍表演，这便叫做长节拍乐。（94）

如果这些节拍乐用于集体舞中，它们的每一部分都会得到清晰的表现。（95）

开头（mukha）、发展（pratimukha）、主体（deha）、结尾（samharaṇa），这是所有节拍乐的四个部分。（96）

前奏（upohana）①是节拍乐的开头，偶数型节奏用于其发展部分，奇数型节奏用于其主体和结尾部分。这便是节拍乐的四个组成部分。（97-98）

四种节拍乐的结合，叫做吉祥歌。它之所以如此得名，是因其音节、节奏、速度、乐器和表演都在逐渐增加或强化（vṛddha），舞蹈者的表演也更加完美。（98-99）②

吉祥歌和节拍乐如同连体，好比互相构造对方的因果关系。（100）

正如种子成长于树，树木成长于种子，互为因果的关系适用于此。（101）

在短节拍乐上增加一伽罗（的节拍），就是短节奏的节拍乐；在短节奏的节拍乐上增加一伽罗，就是中型节拍乐；在中型节拍乐上增加一伽罗，就是长节拍乐。（102）

短节拍乐的节拍敲击规则如下：开头一轮是偶数型节奏的右击开头式（右

---

① 这里的前奏（upohana）近似于引子，后文将此词统一译为“前奏”。

② 这里的说法是一种双关，因为吉祥歌的梵文 vardhamāna 与增加或强化（vṛddha）的词根相同。

击式、左击式、右击式、左击式），接着是两轮五手型节奏的右击开头式（双击式、左击式、右击式、左击式、右击式、左击式；双击式、左击式、右击式、左击式、右击式、左击式）。（103）

这是短节奏节拍乐的节奏运用的特殊成就，前边已经说过。它的语言和速度都不同。（104）

（译者按：原文不完整，未译）。①（105-106）

运用九伽罗的短节奏并不被行家赞赏。他们按照节拍规则在此运用双击式。（107）

根据达鲁瓦式的节拍规范（dhruvāpāta），短节拍乐的开头部分是两伽罗。现在我讲述其中涉及长音节和短音节的节拍规则。（108）

长、中、短三种节拍乐和短节奏的节拍乐，其开头部分的节拍分别是八、七、五、六个伽罗。（109）

在所有四种节拍乐中，短节拍乐的前奏部分采用头尾各两个长音节、中间四个短音节的八音节节奏；短节奏节拍乐的前奏部分采用头尾各两个长音节、中间为八个短音节的十二音节节奏；中型节拍乐的前奏部分采用头尾各两个长音节、中间为十二个短音节的十六音节节奏；头尾各两个长音节、中间为十六个短音节的二十音节节奏。现在我讲述过去婆罗门所吟唱的音节。……（110-111）②

前奏的规则以音节的节奏安排及其长、短音节的顺序为基础，这已经在节拍乐的开头部分讲过。（112）

这样，我已讲述了前奏的内容和标准。偶数型节奏有四个音组，奇数型节奏有六个音组。（113）

五手型节奏和迦薄卜吒节奏各有六个半音组，这便是短节拍乐的节奏模式。例如：

devam devaih sanstutam īśam daityair yakṣaih praṇamitacaraṇam

① 两颂主要论及中型节拍乐和长节拍乐的节奏运用规则。
② 原文不完整，此处只能结合英译译出其大意。

trailokyahitamīśam haram rudram śaraṇam upagatah
我皈依诃罗寻求庇护，楼陀罗赐福三界，
众神称颂这位神主，提迪药叉触足敬拜。（114）①

旃遮达卜吒节奏按规则为八个音组，父子型节奏则为十二个音组，第三个乐段为十二个半音组，这是中等节拍乐的节奏模式。例如：

bhūtādhipatim bhaganetraharaṇamīśam devairvandyam
suramakhamathanam raudram bhayadam gajacarmapatam
śambhum tryakṣam jvalananibhajaṭam bhujaṅgaparikaram
tridaśagaṇavṛtam daityer nityam paripaṭhitacaritam
amarapatinamitam abhimatasukhadam rudram
pītam pitṛvananilayam gaṅgāplāvitaśobhanajaṭam
tam śaraṇam gato'smi varadam ca maheśvaram
我向大自在天寻求庇护！他是精灵之主，征服因陀罗；
他受众神崇拜，捣毁众神祭祀；楼陀罗身披象皮衣、令人畏惧；
三眼神湿婆的发髻如火光闪亮；他以蛇为腰带，受众神围侍；
他的事迹常为提迪们传颂，众神之主对他顶礼膜拜；
他身呈褐黄色，令人恐惧，赐予福祉；
他居于墓地，闪亮的头发在恒河水中飘逸。（115-116）

首先，偶数节奏（旃遮达卜吒节奏）为十六个音组。其次，奇数节奏（迦薄卜吒节奏）为二十四个音组，第三个乐段则为二十四个半音组，这是长节拍乐的音节分布。例如：

amarapravaram madanāṅgaharaṇam bhuvanaikanātham
abhayapradam tripuranāśakaram devam tam aham

① 这里的诃罗、楼陀罗和神主及下例的大自在天、摧毁三城的大神均指印度教大神湿婆。

praṇatah surapitṛmunigaṇapraṇatacaraṇam
pṛthivīsalilānalapavanayajñādhipatisūryacandravyomākhyāh
aṣṭau munibhiryasya kāryā proktāh trailokyaguram
tam acintyam ajam vidyānilayam bhairavarūpam
khaṭvāṅgadharam sthityutpattipralayanimittam
sukṣmākṣam acintyam candrārdha dharam
tilakārdhadharam netrārdhadharam kucārdhadharam
kāntārdhadharam bahulairvividhairvidhṛtairvikaṭairmuṇḍaih
vimukhairviṣamaih pramathaih parivṛtamīśam satata praṇatah
我向摧毁三城的大神致敬！他是卓越的天神，
他毁灭爱神的身形；他是世界之主，赐予无畏；
天神、祖先、仙人们向他行触足礼；仙人们说，
是他创造了地、火、水、风、空、日、月、祭主八样；
他是三界的导师，超越思想，没有出生；
他是知识的寓所，其身形便是无畏；
他手持武器，是世界成住灭之因；
他眼光敏锐，超越想象；他头顶半月，
并有爱人的一半吉祥志、一只眼睛和一只乳房；
他的身边围绕着许许多多面目狰狞、身体丑陋、
奇形怪状的秃头妖精们。我永远敬拜大神！（117-118）[①]

前边（XXXI.26）讲到节拍乐有三种：自然式、二倍式、四倍式。（119）

由字母相同的音组构成，音组在节奏表现中成倍增加，音步的音节不重复，这是自然式节拍乐。（120）

重复表演自然式节拍乐，便成为二倍式节拍乐；再次表演二倍式节拍乐，便成为四倍式节拍乐。（121）

① 此处及下一例未按诗节形式排列，因此参考巴罗达本重新排列。不过，巴罗达本附录的例子与此三例有出入。参阅巴罗达本第4卷（1964年初版）第207至209页。

在自然式节拍乐中，其四伽罗等节奏的音组由四个音量单位构成，长、短音节的分布遵循已经说过的规则。（122）[①]

音节为四个摩德罗（音量单位），音调则为两个摩德罗。流动式节奏是变化式的二倍。（123）

变化式的音调为四个摩德罗，灵活式为其两倍。（124）

自然式节拍乐的音节没有风格变化。音调的变化以音量单位的翻倍为基础。（125）

这是自然式节拍乐的音调和节奏的主要规则。（126）

自然式节拍乐增加半个音组的音量，便是二倍式节拍乐的音节重复；四倍式节拍乐增加半个音组，也为音节重复。（127）

二倍式节拍乐不以变化式风格表演，四倍式节拍乐不以流动式风格表演。（128）

四倍式节拍乐应以灵活式风格表演，二倍式节拍乐以流动式风格表演，而自然式节拍乐以变化式风格表演。这是所谓的表演风格的规则。（129）

开头表演灵活式，在重复音节时依次表演流动式和变化式，这是四倍式节拍乐的风格表演规则。（130）

二倍式节拍乐也应以此规则表演，它可以流动式或灵活式表演。（131）

表演行家思考乐段各部分的力度强弱后，应在其开头、中间或结尾处重复音节。（132）

由于乐段的原因导致一个节拍的音量（kalā）不足以重复音节时，表演者应延长音调直至节拍音量圆满为止。（133）

重复音节的目的在于增添音调和装饰音的魅力，停顿或表演纯乐音（tattva）等三种声音（XXIX.108）。（134）

这样，我讲述了表演节拍乐和吉祥歌时音调、节奏和音节等如何结合运用的情况。（135）

表演者认为吉祥歌有四个分支：宏大歌（viśālā）、交汇歌（saṅgatā）、妙

① 英译者认为此句和下一句的理解均有难度，其英译文是试译。温尼本的译文是："根据规则，自然式节拍乐的节奏为四、六、六个半音组。不必严格遵循长短音节的规则，但四个音量单位（mātrā）构成一个音组的情况例外。"参见温尼本2014年版第4卷第1309页（XXXI.122）。

喜歌（sunandā）和舒颜歌（sumukhī）。（136）

其中，宏大歌的节奏为九伽罗，交汇歌为八伽罗，妙喜歌为十六伽罗，舒颜歌为三十二伽罗。（137）

现在我讲述它们的前奏规则。宏大歌的前奏为五伽罗，交汇歌的前奏为六伽罗，妙喜歌的前奏为七伽罗，舒颜歌的前奏始终为八伽罗。现在我将说明其长、短音节的分布情况。（138-139）

在宏大歌前奏的五伽罗中，先是两个长音节，然后是十四个短音节，最后为一个长音节。例如：ṛm dum jagati abalitaka diginikucakṛtatiti vā。（140）①

仙人们说，在宏大歌前奏基础上增添四个短音节和三个长音节，便成为交汇歌的前奏。（141）

智者认为在交汇歌前奏基础上根据规则增添四个短音节和三个长音节，便成为妙喜歌的前奏。例如：ṛm dum jagati abalitaka digiti ṛlakucalati vibho。（142）

优秀的牟尼们啊！根据规则，舒颜歌的前奏应有二十八个短音节和三个长音节。例如：ṛm dum jagati abalikadigivigititi ṛla ṛ ca kulatiti jagatiti vā。（143）

音调得以升高，歌曲得以继续表演，它还有一些无意义的音节（śuṣkākṣara），因此被称为前奏。（144）

因为获益于伴以乐舞的阐发表演（XXIV.43）等，这种与器乐相关的乐曲称为前奏。（145）

宏大歌前奏的表演节奏是：右击式、左击式、右击式、左击式、双击式。（146）

交汇歌前奏采用两伽罗的旃遮达卜吒节奏，妙喜歌前奏先采用两伽罗的迦薄卜吒节奏，最后采用双击式。（147）

舒颜歌前奏采用两伽罗的旃遮达卜吒节奏。前奏重复两次便开始表演吉祥歌的分支（kaṇḍikā）。（148）

我已讲完四种前奏。现在请听我依次说明吉祥歌分支的表演。（149）

① 高斯校勘的《舞论》附录的例子不完整或遗失，因此无法准确译出。较为完整的例子参见M.R.格维校勘的《舞论》第4卷（1964年初版）第215至216页（XXXI.135-137）。

宏大歌的三伽罗节奏如此表演：右击式、左击式、右击式、左击式、双击式。（150）

智者说交汇歌采用两伽罗的旃遮达卜吒节奏，妙喜歌采用四伽罗的旃遮达卜吒节奏。（151）

表演者应在舒颜歌中两次采用四伽罗的旃遮达卜吒节奏，同时运用两个双击式。（152）

我已经逐一说明了吉祥歌四个分支的节奏。现在请听我说明它们的混合运用。（153）

首先，应采用最短的节奏表演宏大歌，末尾为三伽罗节奏的是短节拍乐。（154）

表演交汇歌的首音后，结合前边的节奏，有节拍地表演宏大歌，这便是短节奏（XXXI.74）表演。（155）

接着应该表演妙喜歌，然后表演交汇歌、宏大歌，接下来是舒颜歌。（156）

我在前边提到的短节拍乐的节奏，应该首先全部用于吉祥歌分支开头的表演。（157）

表演妙喜歌的首音后，应该表演妙喜歌、交汇歌和宏大歌。（158）

学者们认为，我说过的中等节拍乐的节奏，应该用于表演妙喜歌等的三种右击式。（159）

表演舒颜歌的首音后，应该按照说明的规则依次表演舒颜歌、妙喜歌和交汇歌等。（160）

应该熟悉宏大歌的结束和重复。长节拍乐的节奏要么是无声表演，要么是有声表演。（161）

智者认为长节拍乐的节奏应该用于表演全部分支。这些便是各个分支混合表演所运用的四种节奏。吉祥歌来自于这些乐曲分支的结合。（162）

最短的节拍乐的节奏为九伽罗，短节拍乐为十七伽罗，中等节拍乐为三十三伽罗，长节拍乐为六十五伽罗。（163）

这些便是所有节拍乐的节奏规则。音节不断增加导致节拍单位增加，加之音速也不断加快，吉祥歌（意译为“增益歌”）由此得名。（164）

在节拍乐和吉祥歌中，音节的运用规则与节奏的翻倍相关。（165）

当一首歌曲的结尾处不间断地采用双击式时，表演者的最后一个节拍应为两个摩德罗。（166）

这便是我说明的吉祥歌特征。我将大致说明节拍乐的具体特征。（167）

行家认为达鲁瓦（dhruva）节奏没有缺陷，而其余的节奏须与其音节（即节奏名）一致。（168）

达鲁瓦式节奏的长音节、短音节之间没有共性……三种有声拍表现出相似性。（169）[①]

通过左击式、双击式、右击式和达鲁瓦式（节拍），可表演短的、中等、长的节拍乐。（170）

根据规则，重复短节拍乐的末尾，强化其节拍，插入右击式和左击式，这便形成中等节拍乐。（171）

在中等节拍乐的第一部分（vastu），采用省略三伽罗的父子型节奏，它还应完整地重复两轮。（172）

中等节拍乐的节奏应按规则如此表演：首先是两伽罗的右击式和左击式，然后是两伽罗的右击式、一伽罗的左击式、三伽罗的双击式、三伽罗的左击式、一伽罗的右击式、两伽罗的左击式、两伽罗的右击式、两伽罗的左击式、三伽罗的双击式，重复。第三乐段末尾是十二伽罗的双击式。（173-175）

中等节拍乐的第一部分是八伽罗，第二部分为十二伽罗，第三部分为以双击式结束的十二伽罗。（176）

行家们应该按照前边说过的方法，用手指表演中等节拍乐的收缩式、右摆式、下压式。（177）

智者在长节拍乐的主体中，以合适的音速与右击式、左击式表演六十五伽罗的节奏。（178）

在长节拍乐中，手指应该以几组四伽罗的节奏，表演上翻式、下压式、右摆式、收缩式。（179）

长节拍乐应该表演几组四伽罗的上翻式和右摆式，它的第三部分包含十七

① 此处原文残缺，意思不明。

伽罗的（偶数型节奏的）右击开头式。（180）

长节拍乐的表演如此进行：首先是四伽罗的右击式和左击式，然后依次为四伽罗的右击式、两伽罗的左击式、六伽罗的双击式、六伽罗的左击式、两伽罗的右击式、四伽罗的左击式、四伽罗的右击式、两伽罗的左击式、六伽罗的双击式。（181-183）

这便是第三个双击式末尾的表演规则。我将讲述其中的手指表演方式。（184）[①]

先以无名指表演上翻式、右击式、下压式、右摆式、左击式、上翻式、下压式，再以中指表演右摆式、右击式、上翻式、左击式、右摆式、收缩式，以食指表演上翻式、下压式、右摆式和双击式，这些便是（长节拍乐）第一组双击式的十七伽罗节奏表演。（185-188）[②]

先以小指表演上翻式、下压式，再以无名指和小指表演右摆式、收缩式、上翻式和左击式，以无名指和小指表演左击式和右摆式，以食指表演右击式、上翻式、下压式、右摆式和右击式，这些表演动作为十五伽罗；再以食指表演上翻式、左击式、右摆式、收缩式、上翻式、下压式，最后再表演下压式、右摆式和双击式，这些表演动作共计二十四伽罗。（189-193）[③]

这些便是第三组双击式的节奏表演规则。以上便是长节拍乐中节奏表演的相关指法。第一组双击式为十六伽罗，第二组双击式为二十四伽罗，第三组双击式为二十五伽罗。在每一组双击式表演中，须有六或十组为右击式、左击式和双击式的结合。（194-196）

短节拍乐和中等节拍乐的第一部分，也应运用前述另外两部分的表演方法。这三个部分包含六个右击式、八个左击式和三个双击式。节拍乐有十七个有声拍（pāta）。（197-198）

每一个节拍乐中有八个左击式、六个右击式、三个双击式。这便是我讲述的节拍乐的特征。（198-199）

现在我思考歌曲中段落的运用。接下来我将讲述歌曲的特征。（200）

① 此句至 194 句似乎存在诸多问题，如前后重复、文字脱落或缺失等。
② 此处关于长节拍乐的第二个双击式缺失，原书似有文字脱落。
③ 此处明显出现了文字脱落，因其缺乏对第三组双击式节奏表演的相关叙述。

在所有歌曲及其乐段中，存在双乐节、单乐节、多乐节（三种节奏要素）。（201）

单乐节只有一个乐节（vidāri），双乐节有两个乐节，多乐节有三到六个乐节。（202）

具有音步或声调的，叫做乐节。在尾音、次尾音和基音上结束，叫乐段（段落）。（203）①

因其将音步和声调从中分开，叫做乐节，它模仿长音节。（204）

双乐节和单乐节通常用于摩德罗迦歌（madraka）、普洛迦利歌（prakarī）的一半乐段和洛文达迦歌（rovindaka）的每个音步中，而多乐节用于洛文达迦歌（rovindaka）、北方歌（uttara）、乌罗比耶迦歌（ullopyaka）、薄尼迦歌（pāṇikā）、戏外歌和柔舞歌（lāsya）中。（205-206）

多乐节有两种：音调升级的升调乐节（pravṛtta）和音调降级的降调乐节（avagāḍha）。（207）

升调乐节和降调乐节有两种情况，一种用于尾音和次尾音，另一种用于中间风格（mārgāntara）。（208）

歌中的乐节一般在三到十一个之间，其最高数量可达二十四个。（209）

在乌罗比耶迦歌和虚空（vaihāyasa，XXXII.12）这一分支中，乐节的数量在第三个双击式上增加一半。（210）

在双乐节和两种多乐节的演唱中，小节（aṅga）不能在双击式进行到一半时终止。（211）

请听我讲述三种双乐节：规则的、半规则的、不规则的。（212）

双乐节常常在盖耶迦歌（geyaka）之外的尾音中结束，它也用于摩德罗迦歌的开头。（213）

但是，规则的（双乐节中的）盖耶迦应运用类似短音节的双乐节。在第三和最后一个乐节运用双乐节，因此叫做盖耶迦。（214）

① 此处所谓的乐段、乐句等概念属于试译。根据国内学者的界定可知，现代音乐术语与印度古代音乐术语有很大出入，但为理解方便，此处只能借鉴现代术语进行阐释。“一般情况下，一个动机的长度是一个小节，两个动机构成一个乐节，两个乐节构成一个乐句，两个乐句构成一个乐段。”李重光：《基本乐理》，长沙：湖南文艺出版社，2015 年，第 251 页。

在演唱中，乐节一半与另一乐节的一半相同，但两个乐节的另一半不同，这叫半规则的双乐节。（215）

在尾音和次尾音中大量运用不规则的乐节，这是不规则的双乐节。（216）

演唱者常常在尾音、次尾音和基音上运用双乐节、单乐节、多乐节。（217）

首阙尾音（samnyāsa）和歌词尾音（vinyāsa）出现在小节的中间，歌词尾音出现在乐节的中间。（218）

歌词尾音偶尔也可出现在乐节的歌词末尾，但表演者不能频繁地运用它。（219）

七种（传统的）歌曲是：摩德罗迦歌、乌罗比耶迦歌、西方歌（aparāntaka，未来歌、来世歌）、普洛迦利歌、奥文那迦歌（oveṇaka）、洛文达迦歌、北方歌。（220）

摩德罗迦歌包括四个乐段的和三个乐段的两种。三个乐段的摩德罗迦歌包括了起首（śīrṣaka）（这一要素）。（221）

西方歌有五、六或七个起首，而普洛迦利歌的起首有七个半。（222）

洛文达迦歌有七至十六个分支，其单乐节应由音节相等的两个音步组成。（223）

在洛文达迦歌的开头，应运用双乐节和多乐节，然后再表演其主体和各个分支。（224）

长元音ā应用在洛文达迦歌的中间和末尾，其结尾处应有清晰的起首这一节奏要素。（225）

智者指出奥文那迦歌有七个或十二个分支（要素），七个分支的奥文那迦歌可有两种结束方式，十二个分支的可有三种结束方式。（226）①

奥文那迦歌的十二个分支是（XXXII.4-6）：音步（pāda）、关节（sandhi）、细化（māṣaghāta）、金刚（vajra）、精炼（sampiṣṭaka）、起首（śīrṣaka）、四方（caturasra）、上升（upavarta）、突发（upapāta）、两个铺

① 此句原文晦涩，各位英译者意见不一。下边很多句子存在前后重复、顺序混乱、文字缺失等现象，因此只能尽量保持原貌，综合各本译出大意。由此可见，《舞论》的校勘难度非常大，这也是后人极难理解《舞论》很多章节的主要原因之一。

垫（praveṇī）、拥有两支的汇合（samharaṇa）。（227-228）

除掉精炼、突发、两个铺垫、上升后，奥文那迦歌便余下七个分支。（229）

在十二分支和七分支的奥文那迦歌中，相同的七个分支称作回环（vivartana），它们的音调和音步相同，而在十二分支的奥文那迦歌中，其他五个分支与此不同。（230）

这便是乌罗比耶迦歌的相关规则：它的三个分支是深入（avagāḍha）、发展（pravṛtta）、宏源（mahājanika）。当其剔除宏源这一分支时，便成为两个分支的乌罗比耶迦歌。当稳定（sthita）与发展这两种分支结合时，它也可称作单支的乌罗比耶迦歌。宏源也可成为单支的乌罗比耶迦歌。稳定和发展可以组成两支或单支的乌罗比耶迦歌。在两支的乌罗比耶迦歌中，达鲁瓦歌和指法（dhātu）的规则相同，并一道发挥作用。（231-234）

乌罗比耶迦歌的三个分支是稳定、发展和宏源。两支的乌罗比耶迦歌舍弃了宏源，而宏源则成为单支的乌罗比耶迦歌。这便是乌罗比耶迦歌多个分支的独立成歌或结合成曲的规则。它们的节奏可以是偶数型、奇数型或混合型。（234-236）

奥文那迦歌的汇合（samharaṇa）由一到两个分支组成，汇合不能用在奥文那迦歌的开头或中间。（237）

单乐节和双乐节不能用在开头，乌罗比耶迦歌须有六到二十个分支。（238）

在这些分支中，汇合有开头和展现两大要素，它还可有虚空这个要素，也可没有它。汇合的要素在三到十二个之间。虚空可有一到六个要素。（239-240）

唱完三个分支后，可以开始表演。开头和展现须出现在乌罗比耶迦歌与北方歌中，其他分支要素须浓缩或扩充。开头和展现可以视为双乐节。（241-242）

多乐节可用于展现中，也可在某种程度上用于其他分支。分支歌（śākhā）用于乌罗比耶迦歌、北方歌和西方歌中，它和支脉歌（pratiśākhā）具有相同的音节和音步。北方歌有六到二十个分支。北方歌的起首特意置于末尾。洛文达

迦歌的音步中没有长元音ā。（243-245）

以上便是表演者演唱七种歌曲时须遵循的规则。接下来我将讲述歌曲乐段的特征。（246）

在摩德罗迦歌的所有乐段中，节拍长度（kalā）为十六个摩德罗，每四个摩德罗组成一个节拍单元。（247）

开头是八个长音节和八个短音节，其中的前两个长音节构成前奏，第三个长音节构成次前奏（pratyupohana），第四、五个长音节以两个双击式进行表达。（248-249）

第六、七个长音节为左击式，第八个长音节为右击式，接着应是表达短音节的一个八伽罗音步。（250）

在长音节构成的节奏中，一个音步便是完整的一个单位拍（kalikā）。节拍表演如此依次进行：右击式、左击式、左击式、右击式、左击式、右击式、左击式、双击式，然后智者以旃遮达卜吒节奏表达起首。这便是摩德罗迦歌的一个单位拍的节奏表演。一个长音节在音步中被分开时，应被视为两个单位拍。（251-253）

长音节被分开后，节拍如前所述进行表达。在以两伽罗为基础的摩德罗迦歌中，前奏为三伽罗，次前奏为一至二伽罗。这是两伽罗长音节的节拍单元。（254-255）

四伽罗为一个摩德罗，三个摩德罗为一个乐段。三个乐段（的每一个）都为两伽罗。这便是有声拍中表现音步的规则。（256）

与长音节相关的右击式和左击式等有声拍，可用于两伽罗的节拍单元。（257）

其中，第八、十、十六个音节为右击式，第十二、十四个音节为左击式。（258）

前边说过的包含八个短音节的有声拍，也用于两伽罗的三个乐段（中的每一个）。六伽罗的起首应以五手型节奏表达。例如：

krandam krandam śailendrarājasansthitamīśam śāntam śivam
pannagendraparibaddhajaṭam munigaṇanamitam dhyānābhiratam

jñānamayam madanāṅgaharam vibhum prabhum śaraṇā
gato'ham daityairnāgaih sanstutamīśam tvām vedamayam tvām
kartāram bhavanapatim sarvalokanamaskṛtam ṛgyajuhparipaṭhitam
gaṅgādharamśūladharam bhūjagedradharam praṇato'smi
śivam mṛgarājacarmaparivarddhatanum vipulagatim
vṛṣabhagatim jvalanaśikhasadṛśakapilajaṭam tamaham
namāmi śivamśirasā deva vimalampraṇatārtiharam
māyādhāram māyārūpamjaṭilam nāmāmi śivam śirasā
大自在天安住于山王之主！您以蛇王束发，宁静而吉祥！
我向您寻求庇护，沉浸于禅定的牟尼们向您致敬！您摧毁
爱神形体。您卓越英武，无与伦比！您受提迪和蛇神们称颂。
您是知识的化身，您是创造者，您是世界之主，
三界向您致敬！《梨俱吠陀》和《耶柔吠陀》歌颂您！
您头顶恒河，手举股叉，蛇主居于您的发间！
我向吉祥的您致敬！您身披兽王之皮，阔步如牛，
头发褐黄，闪亮如焰！我俯首向吉祥的您致敬！
您是无垢的大神，为他人解除痛苦。您拥有幻力，
您的身形即为幻力！我俯首向湿婆吉祥的发髻致敬！（259）

优秀的再生族啊！我将讲述四伽罗的（摩德罗迦歌的）表演规则。前边已经说过，四伽罗为一个音步。（260）

四伽罗为一个摩德罗，三个摩德罗为一个乐段。为解释节拍单元，我将依次说明有声拍的表达方法。（261）

在第一乐段中，第四、五、八、十、十一拍的末尾与第九拍的开头采用右击式。（262）

在第一乐段中，第六、七、九拍的末尾和第十、十一拍的开头采用左击式。（263）

第十二拍的末尾先用双击式。这便是节奏表达法，适用于所有乐段。（264）

第一乐段的开头八拍即为前奏，第二乐段的两拍即为次前奏。（265）

第三乐段（的前奏）为三拍，第四乐段（的前奏）为四拍，末尾的起首以父子型节奏表达。（266）

乐段中两拍的节奏表达应为五手型，第三、四个乐段应以基音拍（amśasvarageya）和诗律拍（padavṛttigeya）两种盖耶迦节奏（dvigeyaka，XXXI.214）依次表达。（267）

到了第四个乐段，完成了一轮循环节奏（parivarta）。第一、二个乐段是摩德罗迦歌的前奏和组成部分。（268）

摩德罗迦歌包括三种标准（pramāṇa）①的三个乐段，它们源自奇数型节奏。重复一个两伽罗的乐段，便成为一个四伽罗的乐段。（269）

这个乐段的第七和最后一个音节为短音节。重复规则此处已经说明。四拍式摩德罗迦歌由此设定，其前奏有八拍，其次前奏为一、二或四拍。（270-271）

摩德罗迦歌的起首应以五手型快节奏表演，但在匀速摩德罗迦歌中，五手型节奏包含两拍，在慢速摩德罗迦歌中，五手型节奏包含四拍。（271-272）

摩德罗迦歌包括三种标准的三个乐段，它们源自奇数型节奏。因此，摩德罗迦歌有声拍（pāta）的（表达）有十三种。（273）②

西方歌有四个长音节和四个短音节。第二个长音节取右击式，第三个长音节取左击式。（274）

第三、四个短音节取右击式和左击式，其余短音节取左击式、右击式、左击式、左击式和双击式。此处的节奏表达为八伽罗。（275）

西方歌被视为源自奇数型节奏，以左击式、右击式、左击式和双击式进行表达。（276）

分开长音节后，须以匀速节奏表达。这些匀速和慢速节奏包含以下六拍：（277）

右击式、左击式、左击式、左击式、右击式、左击式。第五、六拍的节奏

① 此处的“三种标准”应指三种不同的节奏类型。
② 第 269 和 273 颂的内容相似，后边第 306、311 颂的内容也高度重合，这种情况应与《舞论》在传抄过程中出现的文字增补或窜入有关。

表达如同前述。（278）

慢节奏包含上翻式和右摆式等无声拍。它还包含四至六个有声拍。（279）

可以将此规则用于五、六或七个乐段。在第二、五个节拍的结尾处应取两个右击式。（280）

在第二、三、五拍的结尾和第六拍开头，应取左击式，再以双击式结束。（281）

这便是慢速西方歌开头几个乐段的节奏表达。这是所谓慢速西方歌的节奏运用。可以将其视为西方歌的快节奏表达。（282-283）

由于长音节分开，前奏的节拍将重复表达。在匀速西方歌中，前奏为一至二伽罗；同样，在快速西方歌中，前奏为一伽罗。重复匀速西方歌，便成为慢速西方歌。在第三种包含短音节的西方歌中，最后一拍须重复。（283-285）

六伽罗的乐段由奇数型节奏表达，这种西方歌叫做塞迦歌（śākhā，XXXI.243）。（286）

塞迦歌的支脉歌与其分支歌相似，即与其分支歌后半部分近似，但歌词（pada）不同。它的起首须以快速五手型节奏表达。（287）

以流动式风格表达四个乐段，这便是分支歌和支脉歌后边部分的特殊表达规则。（288）

接下来表演六拍中的两拍。按规则表演单拍的五手型快节奏，其前奏便为两拍。（289-290）

慢速西方歌的前奏有两拍，次前奏也为两拍。匀速西方歌的节奏以灵活式风格表达，而慢速西方歌的节奏以流动式风格表达。其余的西方歌没有任何前奏。（290-291）

这样，我便说明了慢速西方歌的节奏表达。乌罗比耶迦歌的前奏包含两个长音节、两个短音节和一个长音节。（292）

它的节拍如此表达：右击式、左击式、右击式、左击式、双击式。它们代表奇数型快节奏体现的五个有声拍。（293）

根据前述规则，乌罗比耶迦歌有两拍式和四拍式两种。唱完其三个分支后，应演唱虚空这一分支。（294）

乌罗比耶迦歌的分支在一到十二个之间。它包含十二伽罗的节拍或七个敲击动作：两伽罗的右击式、两伽罗的左击式、两伽罗的右击式、一伽罗的左击式、然后依次为右击式、左击式、双击式。这便是其分支歌，其支脉歌亦复如是，但其音步终究不同。（295-297）

……临近尾声时，应演唱结尾这一分支。通常以五手型快节奏表现汇合这一分支。总是以自己的节奏表现汇合。两种循环节奏（nivṛtta）包含了三个分支，循环节奏还可分为另外三种。（298-299）

这三种循环节奏是奇数型、偶数型和混合型。循环节奏的三个分支是稳定、发展和宏源。[①]结尾应以五手型节奏表现，稳定则以偶数型节奏表现。其敲击规则如下：（300-301）

两伽罗的右击式、两伽罗的左击式、四伽罗的双击式。接着便是发展的表达：两伽罗的右击式、一伽罗的左击式、以左击式开头的旃遮达卜吒节奏、双击式。（302-303）

宏源须以固定节奏表达，结尾应以真正的循环节奏表现。（304）

表演稳定和宏源时，大多表演上升（upavartana，XXXII.4-6）。先表演（装饰音中的）显豁（XXIX.63），再表演其中的波动（XXIX.62）。（305）

因为偶数型节奏来自混合型节奏，它便用来表现结尾这一分支。双乐节和单乐节的结合，是所有结尾的表现规则。（306）

这便是我讲述的以偶数型和混合型节奏相结合表现结尾的规则。现在我将说明奇数型节奏的表演规则。（307）

先是两伽罗的右击式，然后是左击式、三伽罗的双击式，接着表现发展这一分支。（308）

应该结合装饰音中的显豁（XXIX.63），以自然式五手型节奏表现发展。（309）

乌罗比耶迦歌中的宏源须以固定节奏表达，而循环节奏应该用于结尾的表达。（310）

因为混合节奏是偶数型和奇数型节奏的结合，它便用来表现结尾和发展两

① 由此可见，所谓的“循环节奏”似乎可指乌罗比耶迦歌。由于本章文字缺失和校勘等问题，多处存在费解的问题。几位英译者往往直接写出很多关键术语的原文而不加翻译，似乎也说明现代学者对《舞论》的理解尚存诸多疑点或极度困惑。

个分支。双乐节和单乐节的结合，是所有结尾的表现规则。（311）

稳定大致可由一或两个分支构成。偶数型节奏表现的稳定有两个分支，奇数型节奏只表达一种稳定。（312）

发展可有一至两个分支，宏源只有一种，而汇合有两个分支。（313）

智者认为乌罗比耶迦歌以稳定开头，以发展结束。行家（viśārada）总是一边表演，一边思考。（314）

普洛迦利歌的一个乐段为音长六个摩德罗的十九个敲击动作，它为慢节奏。（315）

它没有快速或匀速节奏。表演前三个摩德罗后，应为右击式和左击式，然后依次表演六个摩德罗的敲击动作。优秀的再生族啊！前奏在该乐段的前半部分。（316-317）

第二个摩德罗以右击式和左击式表达，第三个摩德罗结束为右击式，第四个摩德罗为十二拍，第五个摩德罗为八拍，第六个摩德罗为两伽罗的右击式、两伽罗的左击式、两伽罗的左击式、两伽罗的右击式、右击式、左击式、左击式、右击式、左击式、右击式、左击式、双击式。（318-321）

如果普洛迦利歌有四个半乐段，应该位于音步的后半部，另一半位于前边。它的汇合分支应以短节拍乐表达。（321-322）

奥文那迦歌的第一个音步应该与西方歌的分支歌相等，第二个音步等于西方歌的支脉歌。它的节拍敲击和细化（māṣaghāta）分支也和西方歌一样。奥文那迦歌包含十二伽罗的如下六个敲击动作：两伽罗的右击式、两伽罗的左击式、两伽罗的左击式、两伽罗的右击式、一伽罗的左击式、三伽罗的双击式。它的细化分支一般为一种双乐节。它的结尾为关节分支（sandhi），有时也为上升分支（upavarta）。它的间断音（ogha，XXIX.108）应以一伽罗的五手型节奏表达，其关节应以五手型快节奏表达。单乐节和双乐节是奥文那迦歌的组成要素。（323-328）

上升等分支的表达规则不同。奥文那迦歌最后一个偶数型节奏的运用规

则，也适用于双乐节的同一个分支。[①]（329-330）

精炼（sampiṣṭaka）这一分支又可分为关节支（sandhivat）和金刚支（vajratāla）两种。关节支和金刚支分别包含十二伽罗的七个分支、十伽罗的十二个分支。首先应该表演（无声节奏中的）下压式，再表演（有声节奏中的）三个右击式、三个左击式、右击式、左击式、右击式、左击式、双击式。这便是奥文那迦歌中精炼分支的七个要素。（330-333）

如果再加上两个右击式和一个左击式，就会成为十二个分支的精炼。奥文那迦歌的第九或第十一个敲击动作是精炼。表达上升这一分支，须与表达金刚这一分支相同。（333-334）

如结合双乐节与多乐节，铺垫（praveṇī）这一分支可分两种。应以五手型快节奏表现铺垫，根据其分支的需要还可以匀速或混合式节奏进行表达。有时可在结尾处表现上升分支。这也要根据五手型节奏的规则来表达。第二种节奏的敲击动作叫做坠落（apapāta）。其汇合分支的表达如同金刚支。（335-337）

洛文达迦歌包含以慢节奏敲击（pātabhāga）而来的六个摩德罗。应在五个摩德罗的一半处敲击：先是左击式，然后依次为右击式、左击式、右击式、左击式、右击式。这是依次表达所有五个摩德罗的规则。第五个摩德罗应为十四伽罗。与摩德罗迦歌一样，洛文达迦歌的第六个摩德罗为四伽罗。（338-341）

洛文达迦歌的开头即为八伽罗的前奏，接着应表演两伽罗的次前奏。节奏敲击应结合单乐节和双乐节，以双击式结束。结尾应以各种声调表达八伽罗的丰富（prastāra）这一分支。（342-343）

洛文达迦歌第二个音步的前奏声调相同。它的主体节奏（śarīratāla）专门用来表达丰富分支。[②]还应特意以五手型匀速节奏进行表现，它的节拍其实为十二伽罗。（344-345）

洛文达迦歌的主体包含六伽罗的前奏，其开头有双乐节和多乐节。它的多

① 此句原文残缺。关于奥文那迦歌的详细图解，参阅 Lewis Rowell, *Music and Musical Thought in Early India*, p.260-261。

② 按照新护的看法，丰富（prastāra，或写作 prasvāra）的意思是音调的强化，而表示主体节奏的 śarīratāla 是一个持业释复合词，其中的 śarīra（主体）指音乐的本体，实指节奏体系或节奏型、循环节奏。如同鸟儿需要身体才可起飞，音乐也须凭借身躯（即节奏或节奏体系）方可驱动音调。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 3, ed. & tr. by N. P. Unni, p.1342。

乐节包含长元音ā，可以匀速或慢节奏表现。然后应将各种分支要素结合起来加以表达。起首和结尾这两种分支没有什么特殊的表演规则，以五手型快节奏表演。其开头应为单乐节，末尾应为多乐节。这便是洛文达迦歌的表演规则。下边讲述北方歌。（346-349）

我将根据其既有特征说明北方歌。它有开头（mukha）、展现（pratimukha）两种分支。（350）

与乌罗比耶迦歌一样，北方歌的开头也应有一个四伽罗（四拍式）的摩德罗，还应像洛文达迦歌那样，在开头运用长元音ā（或运用无声节奏中的上翻式）。（351）

北方歌有六至十二个分支，其分支歌包含十二伽罗的六个敲击动作，它们分别是：两伽罗的左击式、一伽罗的右击式、两伽罗的左击式、两伽罗的右击式、一伽罗的左击式、三伽罗的双击式。北方歌的支脉歌与其分支歌相似，但其音步不同。（352-354）

尽管没有什么特殊要求，北方歌的结尾处仍有规定：须在此处以自然式五手型节奏表达起首分支。（355）

应按照前述节奏法，以五手型匀速节奏表达支脉歌。（356）

这便是用来表达七种传统歌曲的灵活式风格的节奏[1]，这种节奏也适用于流动式风格的表达。（357）

如无特殊情况，这种节奏运用的规则也适用于变化式风格的表达。这便是以半轭（ardhayoga）[2]表达舞蹈节奏的规则，但乌罗比耶迦歌和北方歌的开头例外。在那种场合的表达中，半轭包含两伽罗的节拍。（358-359）

同样的道理，在洛文达迦歌、乌罗比耶迦歌、摩德罗迦歌和北方歌中，第二个音节包含两伽罗或四伽罗的节拍。（360）

这便是歌曲主体的节奏表达规则，其余的则为插曲（prakṛti）。在插曲中，慢节奏表达犹如匀速。就流动式风格而言，其半轭包含几个四伽罗的节拍。流

① 原文为kāla，但温尼译本中出现的是tāla（节奏），参见温尼译本第3卷（2014年版）第1343页。根据上下文语境，今从温尼版本译出大意。下边第358句中的kāla也依此改为tāla而译出含义。

② 此处的半轭（ardhayoga）令人费解，大约是指一种舞蹈动作或节奏表达方式。温尼将其译为half of a kalā（半伽罗），似乎不妥。参见温尼译本第3卷（2014年版）第1344页。

动式风格所运用的四伽罗节拍，有时也用于灵活式风格。（361-362）

前述摩德罗迦歌的开头和前奏所运用的灵活式风格的节奏规则，也可用于流动式风格。（363）

无论是变化式风格的单独运用或结合运用，其节奏表达的规则已经说明。变化式中的分支歌可以三种表现风格结束。（364）

这便是以三种风格表现的七种传统歌曲。它们又可分为两类：单句歌（kulaka）和复句歌（chedyaka）。只有一句的歌是单句歌，有不同句子的歌是复句歌。表演者还将七种传统歌曲分为三类：限定歌（niryukta）、半枝歌（padaniryukta）和非限定歌（aniryukta）。（365-367）

限定歌是指包含歌曲外在因素的歌曲，半枝歌是指部分地包含歌曲外在因素的歌，非限定歌是指没有包含歌曲外在因素[1]的歌。（367-368）

这些便是分为单句歌与复句歌两类的七种传统歌，它们源自《娑摩吠陀》，由婆罗门吟诵。（369）

敬拜天神时表演的歌曲和器乐带来无限福祉，所有歌曲唱毕，这便是复句歌。（370）

这便是《梨俱吠陀》、迦陀歌（偈颂歌）和薄尼迦歌[2]的表演规则，它们采用二、三、四或九种偶数型节奏。应该按照这种规则表演偶数型和奇数型节奏。（371-372）

前边提到的音组开头应为一伽罗的节拍，这一拍包含了四个摩德罗。三段曲、薄尼迦歌和四段曲与敬拜神灵有关，应该采用偶数型或奇数型节奏，并以六个或八个节奏要素组成。四段曲就由具有一、二或三个小节的歌曲组成。（372-374）

这些节奏要素或集中或零散地构成了偶数型或奇数型节奏。这便是我所讲述的七种传统歌曲的节奏。（375）

表演者将达鲁瓦歌分为偶数型或奇数型节奏。它们的节奏大致有六种标准。（376）

① “歌曲外在因素”是指前述的前奏（upohana）和次前奏（pratyupohana）。

② 新护不同意一些人否认薄尼迦歌的本质，他认为它是一种地地道道的歌曲。参见Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 3, ed. & tr. by N. P. Unni, p.1347。

其中的艳情歌（aḍḍitā）和乌提陀歌（utthitā）为偶数型节奏，包含偶数型节奏的四个双击式。（377）

卓越律（supratiṣṭha）结束时，应该运用双击式。迂回歌（apakṛṣṭa）应该采用奇数型节奏，在音步结束时运用四个双击式。所有空弹式（ākāśagraha）都属偶数型节奏。（378-379）

缓步歌（vilambitā）采用奇数型节奏，它有两个节拍组，与下压式开头的偶数型节奏结合运用。（380）

这两种音步成为一对，音步结尾采用双击式。它们采用两伽罗的偶数型节奏。端倪歌（śīrṣakā）采用两种不同的五手型节奏。（381）[①]

在音步刚好结束的地方，应该结合四个双击式，运用（五手型）节奏的最后两个摩德罗。（382）

此时表演的两个单位拍，应等于表演旃迦罗（jhaṅkāra）的节奏。如表现达鲁瓦歌不多不少的一伽罗节拍，内行的表演者应以缩短或延长的方式进行。（383-384）

随着声调升高，节奏加快。限定歌（XXXI.367）的音节增加一伽罗的节拍，就是旃迦罗节奏。与标准节拍和节奏相关的这种节奏，叫做苏湿伽库吒那（śuṣkakuṭṭana）。（384-385）

达鲁瓦歌运用所有的节拍和节奏。蜿蜒歌（natkuṭa）按规则采用主要节奏，它以偶数型节奏处理有声拍。应以奇数型节奏表现曲折歌（khañjaka）。（386-387）

这些主要节奏也用于艳情歌（ākrīḍita）。歌中运用的主要节奏为六拍式或八拍式。这便是我所讲述的歌曲节奏。（388-389）

在讲述四段曲（catuṣpadā）接近尾声时，我说一下它的特征。女神创造了柔舞（nṛtta），它以柔美的动作开头，饱含艳情味。讲一讲柔舞的节奏特征。（390-391）

四段曲应由女子演唱，它分为奇数型和偶数型两种节奏。（391-392）

四段曲饱含艳情味，根据其运用一个句子（vākya）、两句或多句的情况，

① 此处原文不完整。

可以分为三种。（392-393）

四段曲还可分为慢速、快速和匀速三种。（393-394）

（四段曲的敲击节奏是）下压式、右击式、左击式、下压式、右击式、双击式。（394-395）

智者认为，有二十八种[①]四段曲。我将依次讲述各种四段曲。（395-396）

慢速四段曲的音速缓慢，快速四段曲的音速很快，快慢结合的四段曲为匀速，四段曲为奇数型和偶数型节奏，采取两伽罗的节拍敲击法。（396-398）

（四段曲的十八个种类如下）短音节歌（bahvakṣarā）、长音节歌（vipulā，pṛthulā）、摩揭陀歌（māgadhī）、半摩揭陀歌（ardhamāgadhī）、规则歌（samākṣarapadā）、不规则歌（viṣamākṣarā）、尾部余音歌（ādyāntāpaharaṇā）、三处余音歌（anīkini）、自由余音歌（avasānāpaharaṇā）、快速余音歌（antāpaharaṇā）、中腹余音歌（abhyantarāpaharaṇā）、半阙歌（ardhanatkuṭā）、三拍半阙歌（ardhakhañjā）、混合歌（miśrā）、半途歌（śīrṣakā）、半调歌（ekāvasānā）、起首歌（niyatākṣarā）、半速歌（ardhapravṛttā）。请听我讲述它们的特征。（398-402）

以短音节为主，吐词清晰，语句发音快，音速快，这是短音节歌（bahvakṣarā）。（402-403）

以长音节和复合音节为主，有短句子，先后运用三种音速，这是伴有优美舞蹈动作的长音节歌（vipulā，pṛthulā）。（403-404）

运用三种音速、三种变速风格、三种（重、轻、复合）音节，采用三十二伽罗的节奏（节拍），这是摩揭陀歌（māgadhī）。（404-405）

只有长音节和短音节，运用快速和匀速，一半的节拍采用摩揭陀歌的节拍，这是半摩揭陀歌（ardhamāgadhī）。（405-406）

每个音步的长短节拍正常，音步、声调、音速和节奏正常，这是规则歌（samākṣarapadā）。（406-407）

（每个音步的）音节数不均衡，音步的节拍不等，音速和节奏不规则，这是不规则歌（viṣamākṣarā）。（407-408）

① 从后边内容看，四段曲只有十八种。此句或许有误，或许是后边的原文在古代传抄中有遗漏。

要求最后的节拍取双击式，有鼻音（anusvāra），这是有鼻音的尾部余音歌（ādyāntāpaharaṇā）。（408-409）

要求开头、中间和结尾的音步有余音，取双击式，其他音步无此限制，这是三处余音歌（anīkini）。（409-410）

音步中的音节数量无限制，这是自由余音歌（avasānāpaharaṇā）；如果这种音节数无限制的歌曲有鼻音，音速快，就是快速余音歌（antāpaharaṇā）。（410-411）

第二个节拍取双击式，中间有带鼻音的音节，这是中腹余音歌（abhyantarāpaharaṇā）。（411-412）

分为两半的歌，就是半阙歌（ardhanatkuṭā）；半阙歌如采用奇数型节奏，就是三拍半阙歌（ardhakhañjā）。（412-413）

蜿蜒歌和曲折歌相混，以奇数型或偶数型节奏演唱，这是混合歌（miśrā）。（413-414）

具有"起首"这一节奏因素，在半途开始演唱，这是半途歌（śīrṣakā）。（414-415）

在音调达到一半时终止某一音步的演唱，智者称其为四段曲中的半调歌（ekāvasānā）。半调歌的前一个音步全为长音节和短音节。（415-416）

半调歌（ekapādāvasānā）的每一个音步都有"起首"这一节奏因素，这是起首歌（niyatākṣarā）。（416-417）

歌中一半用慢速或快速，这是半速歌（ardhapravṛttā）。（417-418）

为四段曲伴奏的节拍敲击法是：下压式、右击式、左击式、右击式、上翻式、双击式。柔舞有三种前奏。（418-419）

歌曲的展现部分的节拍是二到三伽罗，其最后一拍为两伽罗，以双击式结束。（420）

在这种歌曲的中间和结尾，采用双击式的节拍伴奏法，它可以一句或多句歌词结束。（421）

这种歌有一个、两个、三个或四个音步，但最多不超过四个音步。（422）

这是因为，音步的数量太多，不会产生美，会消弭声调的本色，阻碍各种

节奏因素的清晰表达。（423）[1]

因此，慢速只限于两个音步，或只用于一个音步，表演者认为四个音步运用快速为宜。（424）

此处的音步拍（pādapāta）形式统一，涉及一个音步，包含一个双击式，其最长节拍为二十二伽罗。（425）

三个音步的节拍为中速。由于采用双击式，演唱为匀速。（426）

我在前边已经讲过柔舞（XX.132），现在我将依次讲述它的特征和运用。（427）

因其光彩照人（lāsana），称为柔舞（lāsya）。柔舞以男女间的感情为基础，与独白剧（bhāṇa）一样，它由一人表演，表现各种主题。（428）

已经说过柔舞的不同分支，它有一个或多个主题（artha），我将讲述十个柔舞分支的特征。（429）

各有特色的十种柔舞支是：歌唱（geyapada）、坐诵（sthitapāṭhya）、呆坐（āsina，āsinapāṭhya）、花香（puṣpagandikā）、了断（pracchedaka）、三痴（trimūḍhaka）、信度人（saindhava）、二痴（dvimūḍhaka）、至上（uttamottamaka）、美妙（vicitrapada）、辩驳（uktapratyukta）、相思（bhāva，bhāvita）。（430-432）[2]

应由一位坐着的女子精心表演呆坐，而坐诵应表演各种地面基本步伐。这些基本步伐应在舞蹈、乐器演奏（grahamokṣa）、歌曲演唱开始和接近尾声时表演。（432-433）

在舞蹈、乐器演奏、演唱开始和接近尾声时运用的规则，通常适用于柔舞支的表演。（433-434）

柔舞支一共有十种，我将讲述它们的特征和运用。乐器安置妥当，拉开幕

---

① 此句和下边两句的原文不完整，因此含义较为模糊。
② 这里提到的柔舞实际为十二种。这说明原文传抄中存在失误。

布，向虚拟的婆罗门座献花，擦拭乐鼓，吟诵“三音颂”（trisaman）[①]后，智者先在三声笛音（veṇu）伴奏下演唱祭旗歌，再在合奏乐的节奏中表演节拍乐。（434-437）

以快速奇数型节奏表演前奏，然后演唱三轮绕祭歌，这便到了序幕的结束。（438）

表演行家须表演绕祭歌。绕祭歌须先演唱一句男声，接下来，三句为男声，四句为女声。须在尾声处表演（情节五关节之一的）结束。（439-440）

这便是第一个柔舞支即歌唱（geyapada）。我将接着讲述坐诵（sthitapāṭhya）的表演规则。先以五手型节奏演唱一至二种诗律，再以匀速的旃遮达卜吒节奏演唱曲折歌；以快节奏的八个双击式表演曲折歌，并以快速的两伽罗旃遮达卜吒节奏结束其演唱。表演者应如此表演坐诵。（441-444）

呆坐（āsinapāṭhya）完全表现男性的情感，应以奇数型节奏、以音步很长的规则诗律演唱。（445）

呆坐表现四个音步的意义，应以五手型节奏演唱。（446）

呆坐应表现包含八个双击式和左击式等的端倪歌（śīrṣaka），其表演节奏按规则为自然式五手型。（447）

第二轮绕祭歌的八个双击式临近尾声时，应以偶数型节奏演唱一首颂诗。呆坐表演中的鼓乐应和其中的形体动作保持一致。这时智者应吟诵十二至十八个音步（的诗律），然后以北方歌的节奏表现尾声。这是呆坐的相关表演规则。（448-451）

---

① 《舞论》第 33 章指出：“他们先得举行‘三音颂’（trisāma）的仪式，祈求神灵赐福。梵天掌管所有生物和无生物的成、住、坏，而‘颂音’（sāman）出自其口……三个颂音取悦神灵，智者因此称其为‘三音颂’。人们由此向梵天、毗湿奴（keśava）和湿婆寻求庇护，仙人们因此称其为‘三音颂’……‘三音颂’包含三个音节，且由长短音节组成。a、u 和 m 须得三个一组地吟诵三次。”（XXXIII.222-226）参见 Bharata, *Nāṭyaśāstra,* Vol.2, Edited by Manomohan Ghosh, 2016, p.173。因此，所谓的“三音颂”应指吟诵神圣的“唵”音。关于 sāman，有的学者指出：The term sāman indicates the musical rendering of the ṛc（颂诗）. The word consists of two parts- sā and ama. Sā stands for the ṛc and ama for its musical rendering. [The Aitareya Brahmaṇa-12.12]. The sāman has five divisions(bhaktis) by names- prastāva, udgītha, pratihāra, upadrava and nidhana. The sāman with these bhaktis forms a stotrīyā（赞颂）. The sāman chants are employed in the Soma sacrifices。参见 G.N. Tarlekar, ed. & tr, *The Puṣpasūtra: A Prātiśākhya of the Sāmaveda,* Vol.1, "Introduction", New Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts, 2001, xv。

请听我讲述名为花香（puṣpagandikā）的柔舞支。它有各种波哩多诗律，声乐和器乐交相辉映，表演男女步姿。演唱每个音步时，应伴有组合体式与器乐演奏。（452-453）

应该以男声演唱韵律规则的歌曲。令人愉快的舞蹈与以四个双击式的旃遮达卜吒节奏演奏的器乐，伴随着每个音步的演唱。（454-455）

然后，应该演唱蜿蜒歌和曲折歌的诗律。花香的尾声应以五手型节奏演唱端倪歌，同时表演刚劲的组合体式，表演（十六种凌空基本步伐之一的）婉曲步（XI.38）。（455-456）

表演柔舞支的专家应该明白，了断（pracchedaka）有三个分支和两种弹法。了断表现月光、寺庙、波浪、镜子、看见恋人的美丽后心情愉悦等，它有很多的舞蹈成分，满是调情欢爱，带有欲情（halā）等因素，表演柔舞支的行家明白，这是了断的各种表演。（457-459）

了断中的男女调情以旃遮达卜吒节奏和八个双击式表演，歌曲采用音步规则的音量律（mātrāvṛttasama）；或以两拍式、自然式或混合式的五手型节奏表演，歌曲采用音节很多（每音步十二音节）、含义丰富的多吒迦律（toṭaka）。其端倪歌应含有大量的长音节，并采用快速奇数型节奏和八个双击式表现。表达男女调情的了断采用单乐节和双乐节的歌曲，其调式为微妙式（kaiśikī）。（459-463）

应以调式中的持地式演唱语言柔和的三痴（trimūḍhaka），并以两拍式的旃遮达卜吒节奏表达。三痴应包含六十四个双击式和单乐节、双乐节，并有合适的表演风格与节拍。宏阔式（IV. 185-188）等舞蹈组合体式不宜在了断中表演。戏中只应由男声吟诵台词，应演唱蜿蜒歌和曲折歌。这便是包含各种情味的了断。（463-467）

舞蹈组合体式表演不太明显，身体部位的舞动方式不太多见，采用信度一带的方言表达，智者视其为信度人（saindhava）[①]。它风格崇高，采用（九弦琴各种弹法中的）印像式（XXIX. 115）。（467-468）

---

① 新护认为“信度人”的语言不是温婉柔和，而是显得粗放不拘、质朴自然。作家们正是以此等语言创作民间喜闻乐见的地方戏剧如冬必迦（ḍombika）和毕遮迦（bijaka）等。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol. 3, ed. & tr. by N. P. Unni, p.1353。

其中的台词吟诵不必过长，器乐（鼓乐）演奏风格为扩展式（XXXIII. 44）和点染式（XXXIII. 44）。歌词有大量的长音节，演唱中伴以柔美的组合舞。信度人这种柔舞支采用偶数型节奏和二十个双击式，带有部分游戏表演色彩。（469-471）

二痴（dvimūḍhaka）[①]应以快速迦薄卜吒节奏的十二个双击式表现其开头和发展部分。二痴表达的主题繁多、含义丰富，关乎男性情感，它应表现一种或部分的端倪歌。（471-473）

在至上（uttamottamaka）中首先演唱蜿蜒歌和意义深邃的一首颂诗。歌曲的主题与西方歌的分支有关，其中的端倪歌应采用自然式五手型节奏。至上应表现欲情等情感。（473-475）[②]

辩驳（uktapratyukta）常常充满愤怒和抚慰，有嘲笑和攻击，还有动人的对话。辩驳的表演节奏是普洛迦利歌的乐段的一半，然后应以五手型节奏表演端倪歌。应以奇数型节奏表演歌曲中的金刚和精炼分支。辩驳以表演抚慰结束。这便是我讲述的十种柔舞支，它们也可出现在创造剧中。（476-479）[③]

因为逆向表演而中断的柔舞被视为不规范。[④]智者视其为歌曲的节奏体系。应该努力表演节奏，因为戏剧表演立足于节奏。这一规则同样适用于戏剧表演中所有的乐器演奏，因为与时间相关的节奏始终是衡量乐器演奏的标准。歌曲即便是声调过低或过高，也能在节奏的控制下保持协调。因此，表演者须得认真研究节奏。（480-483）

《梨俱吠陀》、迦陀歌（偈颂歌）、薄尼迦歌、七种传统歌曲（prakīrṇaka）、四段曲、吉祥歌都以节奏进行表达。因此，应该竭尽所能地把握节奏的表达。（483-484）

不懂节奏，就不能成为歌手或乐器演奏者，因为变速风格、器乐伴奏和音速是节奏的要素。你们须懂得我前边讲述的节奏规则。（485-486）

① 新护认为“二痴”相当于序幕表演中的“暴戾步”（mahācārī）表演。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol. 3, ed. & tr. by N. P. Unni, p.1354。

② 新护列举了一些人的观点。它们主要围绕“至上”究竟是运用梵语、俗语或信度语（前边提到的“信度人”所使用的的语言）而展开。跋吒道多（Bhaṭṭatota）在其著作《诗喜》（*Kāvyakautuka*）中认为是信度语。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol. 3, ed. & tr. by N. P. Unni, p.1354。

③ 书中没有解说美妙 (vicitrapada) 和相思（bhāva，bhāvita）两种柔舞支，应为传抄中出现文字脱落。

④ 此处原文不完整。

快速、匀速和慢速被视为三种音速。音速体现歌曲和器乐的不同风格。音速是歌曲和器乐的灵魂。音速风格体现了三种不同的变速风格。（486-487）

诗律、音节和歌词（pada）的完美协调（samatva），叫做标准的音速，它随不同的节拍而变化。（488）

变速风格（yati）有均匀式（sama）、流水式（srotogata）和牛尾式（gopuccha）三种。它调整（歌曲和器乐的）音步、声调或音节的持续时间。开头、中间和结尾的音节和音步保持相同的表演速度，这叫匀速式。（489-490）

匀速的变速风格采用变化式的器乐演奏风格，主要用于器乐表演中。一会儿缓慢，一会儿快速，偏离了器乐演奏的正轨，这是流水式变速风格，用于流动式的器乐风格。（491-492）

长音节与短音节无法辨别……牛尾式变速风格拖得很长，伴有灵活式的器乐演奏风格，主要用于歌曲演唱中。（492）[①]

与歌曲、器乐演奏相关的伴奏风格（pāṇi）有三种：同步式（samapāṇi）、领先式（avapāṇi）、滞后式（uparipāṇi）。器乐演奏与（歌曲的）首音速度一致，这叫同步式。（493-494）

器乐演奏超过了（歌曲的）首音速度，这叫领先式；器乐演奏落后于（歌曲的）首音速度，这叫滞后式。（495）

与变速风格相关的所有倒数第二音节显示音速，相关标准（节奏）以音速为基点而变化。（496）

其他情况的器乐伴奏风格也依节拍进行降级。例如，低速的乐器演奏有一个双击式，匀速的乐器演奏有两个双击式，快速的乐器演奏有四个双击式。（497-498）

（不同节拍）体现出的差异就是快速和匀速。行家将快速视为领先式的基础。（499）

节奏中的一拍变为快速的另一拍时，这便是器乐演奏的滞后式。（500）[②]

① 此处原文不完整。

② 此处原文不完整，意思模糊。

（与双击式相关的）节拍规则就是这些。表演者应该遵循变速风格、器乐伴奏和音速的相关规则，思考如何演唱歌曲。依照节奏的规则演唱歌曲时，也应遵循器乐演奏的相关规则。接下来我将讲述各种歌曲。（501-502）[①]

以上便是婆罗多《舞论》中名为《节奏体系论》的第三十一章。

① 阿迪耶认为，本章在各本中的颂数不一，高斯本为 502 颂，巴罗达本为 378 颂，孟买本为 334 颂。某些地方的例子也不尽相同。各本对相关主题的描述杂乱无章。和后文相比，本章的论述完全没有章法，如关于“节拍乐”的描述便是如此。某些地方的叙述仿佛是不假思索便脱口而出。“除非音乐学者研究这一现象并得出结论，否则本章仍是晦涩难解……尽管高斯博士大体上遵循孟买本，他显然也将所有后人添加的颂诗（all the interpolatory ślokas）包括了进去。”参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, tr. by Adya Rangacharya, 2016, pp.271-272。由此可见，荷兰学者摩诃康欣对《舞论》第 31 章的节奏体系论的深入研究具有十分重要的开拓意义。

第三十二章　达鲁瓦歌的规则

现在请听我讲述种种歌曲，那罗陀为首的婆罗门称其为达鲁瓦歌（dhruvā）。（1）

《梨俱吠陀》赞歌（ṛc）、薄尼迦歌（pāṇika）、娑摩曲（gātha）[①]和（节奏）标准各异的七种传统歌曲（gīta）[②]，叫作达鲁瓦歌。（2）

再生族啊！我将讲述源自七种传统歌曲的各种诗律（chandas），它们已成为达鲁瓦歌的一部分。（3）

开头（mukha）、展现（pratimukha）、虚空（vaihāyasaka）、稳定（sthita）、发展（pravṛtta）、金刚（vajra）、关节（sandhi）、汇合（saṃharaṇa）、丰富（prastāra）、上升（upavarta）、细化（māṣaghāta）、四方（caturasra）、突发（upapāta）、铺垫（praveṇī）、起首（śīrṣaka）、精炼

① gātha 也可译为“迦陀歌”或“颂诗”。M. 高斯将此词解释为与吟唱《娑摩吠陀》相关的 Sāman chants（娑摩颂诗或娑摩曲）。Bharata, *Nāṭyaśāstra* , tr. by Manomohan Ghosh, Vol.2, 2012, p.106.

② 关于七种传统歌曲，参见前边一章的相关内容（XXXI.220）。根据上下文语境，达鲁瓦歌似可理解为歌曲或戏剧歌曲。婆罗多的音乐体裁或声乐作品论，是以达鲁瓦歌（dhruvā，或译“剧乐”“声乐”“歌曲”）或曰达鲁瓦乐的概念为前提而展开的。第 32 章开头这几句在《舞论》孟买本、巴罗达本和温尼本中的相应内容是：“吠陀颂诗（ṛc）、薄尼迦歌（pāṇika）、娑摩曲（gātha）和标准、特征各异的 7 种（传统）歌曲，称为达鲁瓦歌。它包括那罗陀为首的婆罗门吟唱的所有传统歌曲（gīta）。”（XXXII.1-2）达鲁瓦歌包含了《梨俱吠陀》以来的各种“神乐”即传统歌曲，并有各种完备的音乐要素如歌词、音调、音速和装饰音体系等。在此意义上说，所谓的达鲁瓦歌可以视为“神乐”、古典音乐、古典歌曲、经典音乐或古典戏剧音乐的代名词。印度学者撰写的《北印度音乐词典》一书没有就 dhruvā 一词进行专题解说，它在解说 dhrupada 时顺带提及该词。北印度后来出现了代表性音乐体裁“德鲁帕德”（Dhrupada），它承袭了达鲁瓦歌的基本特质，但似乎以颂神为核心。关于该词中的 pada（乐句），该书的解释是，各种音调或乐音（varṇa）按不同的秩序排列组合，便构成一个乐句（pada，word，phrase），它本质上表达的是一种拉格（rāga）即旋律框架的概念。参见 Bimalakanta Roychaudhuri, *The Dictionary of Hindustani Classical Music,* Delhi: Motilal Banarasidass Publishers, First Edition, 2000, 3rd Reprint, 2017, p.82。

（sampiṣṭaka）、结尾（antāharaṇa）、宏源（mahājanika），这些始终是五类达鲁瓦歌的各个分支（aṅga，要素）。（4-6）

具有一个、两个、三个、四个乐段的歌曲，分别叫做单曲（dhruvā）、双曲（parigītikā）、三段曲（madraka）和四段曲（catuṣpadā）。（7）

达鲁瓦歌的语言、音调、装饰音、音速、调式和首音伴奏风格（pāṇi）必然（dhruvam）是相互联系的，达鲁瓦歌因此得名。（8）

达鲁瓦歌与种种（戏剧）情境相联系，分为五类。①我还将讲述七种传统歌曲。（9）

上场歌（prāveśikī）的分支是突发（upapāta）、发展（pravṛtta）、金刚（vajra）和起首（śīrṣaka）。（10）②

艳情歌（aḍḍitā）的分支是丰富、细化、宏源、铺垫、突发。（11）

迂回歌（avakṛṣṭā）的分支是开头和展现，安住歌（sthitā）的分支是虚空和结尾。（12）

蜿蜒曲折歌（khañjanatkuṭā）的分支是汇合和四方，而变速歌（antarā）的分支是关节和丰富。（13）

歌中的各个分支和节拍，应利用达鲁瓦歌的诗律和风格（vṛtta）进行表现。（14）

达鲁瓦歌的节奏为奇数式和偶数式，它们分别为六伽罗和八伽罗，前边已经讲过这些规则。（15）

---

① 五类达鲁瓦歌指下面提到的上场歌、艳情歌、迂回歌、蜿蜒曲折歌、变速歌。

② 按照 M. 高斯编订本，婆罗多的原文（XXXII：10）是：Upapātah pravṛttśca prāveśikyām prakīrtyate vajra ca śīrṣakañcaiva dhruvāyām śīrṣakam smṛtam。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.2, The Original Sanskrit Text Edited with Introduction and Various Readings from MSS. and Printed texts by Manomohan Ghosh, Varanasi: Chaukhamba Sanskrit Series Office, Reprint, 2016, p.88。M. 高斯的译文是：Limbs of the Prāveśikī Dhruvā are Upaghāta(梵语原文是 Upapāta), Pravṛtta, Vajra and Śīrṣaka。参见 Bharata, *Nāṭyaśāstra* , tr. by Manomohan Ghosh, Vol.2, 2012, p.106. N.P. 温尼编订本的梵文 (XXXII:10) 是：Upavṛttam pravṛttam ca prāveśikyām prakīrtyate vajram ca śīrṣakam caiva śīrṣikāyām vinirdiśet。原文的大意是：上场歌（prāveśikī）的分支是突发和发展，起首歌（śīrṣikā）的分支是金刚和起首。温尼的相应译文是：In the Prāveśikī Dhruvā there are two limbs called Upavartana and Pravṛtta. In Śīrṣika(应为Śīrṣikā) the two limbs of songs are Vajra and Śīrṣaka. 参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.4, ed. & tr. by N. P. Unni, pp.1360-1361。通过原文和两种相关译文的比较，可知温尼的译法自有一番道理。由此可见，高斯依据原抄本在编校时出现了瑕疵，因为该句的两个 śīrṣakam 中的第二个似属冗词。此处仍参照高斯的英译译出大意。

已经说过的所有歌曲可以分为多乐节、双乐节和单乐节三种类型。（XXXI.201-202）（16）

音步和音调齐备，这叫单乐节。我将讲述各类声乐分支的运用规则。上等角色使用多乐节，中等角色使用双乐节，平庸角色使用单乐节。智者如此运用五类达鲁瓦歌。（17-18）

了解奇数拍和偶数拍的运用规则后，应以合适的标准表演歌曲中的阿瓦娑尼迦歌（āvasānika）。（18-19）

阿瓦娑尼迦介于伽耶特利律和雄牛律之间。（19-20）

阿瓦娑尼迦介于公牛律和超塔律之间，其音步为一个半。（20-21）

根据变速风格、诗律和节拍标准，阿瓦娑尼迦的音步由短音节和长音节组成。（21-22）

表现上等和中等角色时，阿瓦娑尼迦应为偶数拍节奏；表现平庸角色时，其为奇数拍节奏。当声乐的各部分含义丰富时，应运用诗律。采用合适的诗律，才是理想的阿瓦娑尼迦。（22-23）

源自各种诗律的达鲁瓦歌分为五类。根据其包含的情味，声乐分为优秀、一般和平庸。（24）

（从器乐伴奏的角度看），达鲁瓦歌有三类：以小指弹拨首音的达鲁瓦歌、以双手手指同时弹拨首音的达鲁瓦歌、不弹主音的达鲁瓦歌。（25）

首先是上场歌（prāveśikī），其次是填补歌（ākṣepikī），第三为安抚歌（prāsādikī），第四为变速歌（antarā），第五为下场歌（naiṣkrāmikī），智者视

其为五种达鲁瓦歌。我将讲述它们的诗律。（26-27）[①]

我曾经谈到神乐的乐段（vastu），它以音调、节奏和乐句（pada，歌词）为核心，乐句通过音调和节奏来表现。（28）

所有以音节构成的，叫做乐句（pada），它有两种：定曲（nibaddha）和散曲（anibaddha）。（29）

乐句还可分为两种：有节奏的和无节奏的。就达鲁瓦歌而言，它是有节奏的、创作的。（30）

无节奏的、即兴发挥的乐句，与迦罗那（karaṇa）[②]的表演相关，它为所有器乐表演增光添彩。（31）

有固定的音节数，有诗律和变速风格，有与音节相关的节奏和音速，这叫定曲（创作的乐句）。（32）

诗律自由，变速风格无限制，音节数不定，没有固定的节奏和音速，这是散曲（即兴发挥的歌曲）。（33）

散曲的音节不适合用于阇底（jāti）歌曲，它们可用于器乐和舞蹈基本体式中。（34）

散曲没有节奏的陪衬，只用于器乐表演，并助力后者。（35）

定曲按规则由有诗律的音节所构成，我将讲述这些达鲁瓦歌的特征。（36）

---

① 关于演唱歌曲的五种情境亦即五种歌的命名缘由，参见本章第 364 颂（XXXII.364）。婆罗多对歌曲（达鲁瓦歌）的五分法有两种，其中某些歌曲的名称相同。他的第一种五分法是：上场歌、艳情歌、迂回歌、蜿蜒曲折歌、变速歌。他以各种歌曲要素或曰分支对其进行解说。他的第二种歌曲五分法以戏剧表演的时间顺序为基础，同时涉及诗律（音律或韵律）的运用。这五种歌曲是：上场歌、填补歌、安抚歌、变速歌、下场歌（退场歌）。婆罗多建立在五分法基础上的上述两类歌曲的实际运用，大量涉及诗律、音速等节奏要素。婆罗多依据戏剧主题和味的表达等内容，论述了 6 种歌曲，这也可视为歌曲的六分法。这些歌曲是：端倪歌、崇高歌、随喜歌、缓步歌、艳情歌、迂回歌。婆罗多在介绍 6 种歌曲的运用规则时，将其与前述五分法中的某些歌曲联系起来。这似乎说明，他的六分法与前述的两种五分法，存在着某些重要概念的外延相互交叉亦即逻辑不清晰的弊端。这或许是《舞论》各种版本在发展、成型过程中须付的"代价"。这其中的部分原因可以用荷兰学者的话来解释：因为人们"对该章结尾处论述的原理突然出现认识上的变化，这从语言学观点看，定然令人生疑，虽然怀疑这是文字窜入或混用……这令人怀疑正在论述的整段文字逻辑，它很可能是后人所为。"这里的话是对《舞论》另一处文字的判断，但用来解释六分法和五分法的逻辑混乱，似乎也并无不妥。参见 Narinder Mohkamsing, *A Study of Rhythmic Organisation in Ancient Indian Music*, p.198。

② 高斯认为迦罗那是一种乐器。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.2, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, p.108。

在平缓的迂回歌（sthitāpakṛṣṭā）中，运用的奇数拍诗律是：夸饰律、卓越律、中庸律、伽耶特利律。（37）

安抚歌运用的偶数拍诗律有：乌湿尼迦律、阿奴湿图朴律、宏大律、行列律。（38）

快速歌运用的诗律是：阿奴湿图朴律、宏大律、世间律、快速律（druta）、快活律（capala）、涌现律（udgata）、稳固律。（39-40）

现在请听我讲述用于高尚的主角的诗律。适用于高尚人物的诗律是：行列律、特利湿图跋律、世间律、超世律、公牛律。（40-41）

对于所有这些达鲁瓦歌而言，规定了三类诗律：长音节突出的，短音节占优的，长、短音节相当的。（42）

慢速歌以长音节为主，快速歌以短音节为主，其他达鲁瓦歌以长、短音节相当为主。（43）

达鲁瓦歌的开头运用音节为奇数的诗律，而以偶数的短音节构成的诗律用于快速声乐中。（44）

音节很少的是小诗律，用于快速迂回歌（apakṛṣṭā）和填补歌。（45）

以长音节开头的诗律用于匀速的声乐，以短音节开头的诗律用于快速的声乐，以奇数和偶数音节相间的诗律开头的声乐，用于填补歌中。（46）

由偶数的短音节或奇数的小音节构成的诗律，用于填补歌中。（47）

歌曲的音调升级时，应运用右击式与左击式的表达节奏。现在我结合其具体位置、标准和概念，讲述所有诗律（chandovṛtti）的情况。请听！（48）

偈颂诗（gāthā）的所有音步都是长音节，这是达鲁瓦歌的第一种诗律即赤面律（hrī）。例如：yo gaṅg ātrita（译者按：意思模糊不清，无法翻译）。（49）

所有两音节的音步都是长音节，这是夸饰律（atyukta）。例如：īśa devaṃ sarvaṃ vande（我向湿婆神致敬）。（50）

（在三个音节的音步中），中间的音节是短音节，这是堤岸律（taṭi）。例如：śaṅkaraḥ śūlabhṛt pātu māṃ lokakṛt（愿手持三叉戟创造世界的湿婆神保佑我）。（51）

在三个音节的音步中，第一个是短音节，这是坚韧律（dhṛti）。例如：

umeśaḥ surendraḥ tavāyurdadātu（乌玛的夫君[①]是神中之主，愿他赐予你生命）。（52）

（在三个音节的音步中）前两个为短音节，后一个为长音节，这是暗夜律（rajanī）。例如：adhikaṃ virahe madaṇo dahadi（与恋人天各一方，爱火熊熊燃烧）。（53）

暗夜律也叫中令律（madhya），它们都是波哩多律（vṛtta）。现在我讲述卓越律（pratiṣṭha）和威严律（supratiṣṭha）的特征。（54）

在四个音节的音步中，第二个音节为长音节，这是卓越律；当卓越律的四个音步的第三、四个音节也为长音节时，这是威严律。（55）例如……（56-57）[②]

在四个音节的音步中，头两个为短音节，后两个为长音节，这是蜜蜂律（bhramarī）。（58）例如……（59）

在四个音节的音步中，存在两组长、短音节相随的情况，这是胜利律（jaya）。（60）例如……（61）

在四个音节的音步中，第三个为短音节，这是凯旋律（vijaya）。（62）例如……（63）

在五个音节的音步中，所有音节为长音节，这是闪电律（vidyudbhrānta）。（64）例如……（65）

在五个音节的音步中，第二、三个音节为短音节，这是大地律（bhūtalatanvī）。（66）例如……（67）

在五个音节的音步中，最后一个是长音节，这是莲花律（kamalamukha）。（68）例如……（69）

在五个音节的音步中，第一、三、五个音节为长音节，这是沉重律（guru）。（70）例如……（71）

在五个音节的音步中，第二、四、五个音节为长音节，这是孔雀律（śikha）。（72）例如……（73）

---

① 乌玛的夫君指湿婆神。

② 从卓越律起，以下各例全为译者不熟悉的俗语。为统一起见，也为节省篇幅，下边所有例子皆不列出，亦不翻译。

在五个音节的音步中，头两个为短音节，这是细密律（ghanapaṅkti）。（74）例如……（75）

这些便是（五音节的）卓越型诗律。接下来我讲述（六音节的）伽耶特利型诗律。（76）

在六个音节的音步中，头两个和最后两个为长音节，这是细腰律（tanumadhya）。（77）例如……（78）

在六个音节的音步中，第一、四、六个为长音节，这是花环律（mālini）。（79）例如……（80）

在六个音节的音步中，最后两个为长音节，这是鳄鱼律（makarakaśirṣa）。（81）例如……（82）

在六个音节的音步中，第四（从例子看，应为第三）、六个为长音节，这是无垢律（vimala）。（83）例如……（84）

在六个音节的音步中，开头三个和最后一个为长音节，这是街巷律（vīthi）。（85）例如……（86）

在六个音节的音步中，开头三个和第五个为短音节，这是山岳律（gira）。（87）例如……（88）

在六个音节的音步中，开头四个和最后一个是长音节，这是泉水律（jala）。（89）例如……（90）

在六个音节的音步中，第四个为短音节，其余为长音节，这是爽心律（ramyā）。（91）例如……（92）

在六个音节的音步中，第一、四、五、六个为长音节，这是美好律（kantā）。（93）例如……（94）

在六个音节的音步中，头三个和第六个为长音节，这是行列律（paṅkti）。（95）例如……（96）

在六个音节的音步中，每两个短音节后是一个长音节，这是莲池律（nalinī）。（97）例如……（98）

在六个音节的音步中，第二个为短音节，其余为长音节，这是黑水律（nīlatoya）。（99）例如……（100）

这些便是规则的伽耶特利型诗律。接下来我将讲述（七音节的）各种乌湿

尼迦型诗律。（101）

在七个音节的音步中，最后一个为长音节，这是疾步律（drutagaticapala）。（102）例如……（103）

在七个音节的音步中，第三、五、七个为长音节，这是离垢律（vimala）。（104）例如……（105）

在七个音节的音步中，长音节后跟着短音节，这是恋人律（kāminī）。（106）例如……（107）

在七个音节的音步中，头两个和最后两个是长音节，这是群蜂律（bhramaramālā）。（108）例如……（109）

在七个音节的音步中，第一、四、七个为长音节，这是喜悦律（bhogavatī）。（110）例如……（111）

在七个音节的音步中，头两个和第七个是长音节，这是雌蜂律（madhukarikā）。（112）例如……（113）

在七个音节的音步中，第二、四、六、七个为长音节，这是妙贤律（subhadrā）。（114）例如……（115）

在七个音节的音步中，最后两个为长音节，其余为短音节，这是鲜花律（kusumavatī）。（116）例如……（117）

在七个音节的音步中，第二、三、七个为长音节，这是欢悦律（mudita）。（118）例如……（119）

在七个音节的音步中，第四、六、七个为长音节，这是清澈律（prakāśita）。（120）例如……（121）

在七个音节的音步中，第一、五个为短音节，其余为长音节，这是光焰律（dīpta）。（122）例如……（123）

在七个音节的音步中，第二、四、七个为长音节，这是悬垂律（vilambita）。（124）例如……（125）

在七个音节的音步中，第一、五、七个为长音节，这是驰骋律（cañcalagati）。（126）例如……（127）

这些都是用在安抚歌中的各种乌湿尼迦型诗律。接下来我将讲述各种（八音节的）赞歌型诗律。（128）

在八个音节的音步中，第三、八个为长音节，这是纯洁律（vimalajala）。（129）例如……（130）

在八个音节的音步中，第五、八个为长音节，这是优美律（lalitagati）。（131）例如……（132）

在八个音节的音步中，第六、八个为长音节，这是王国律（mahī）。（133）例如……（134）

在八个音节的音步中，头六个为短音节，其余两个为长音节，这是作蜜律（madhukara）。（135）例如……（136）

在八个音节的音步中，第五、八个为长音节，这是莲湖律（nalinī）。（137）例如……（138）

在八个音节的音步中，第一、八个为长音节，这是河流律（nadī）。（139）例如……（140）

这些便是用于上场歌中的赞歌型诗律。接下来请听我讲述关于上等和中等女主角的迂回歌。（141）

在九个音节的音步中，第一、四、七、八个为长音节，这是微妙律（rucirānta）。（142）例如……（143）

在十个音节的音步中，第三、五、十个为长音节，这是变形律（pramita）。（144）例如……（145）

在十一个音节的音步中，第六、十个为长音节，这是沉郁律（gataviśoka）。（146）例如……（147）

在十二个音节的音步中，第一、二、四、八、十二个为长音节，这是无名律（viślokajāti）。（148）例如……（149）

在十二个音节的音步中，第一、四、八、十二个为长音节，这是庄严律（lalita）。（150）例如……（151）

在十三个音节的音步中，第三、五、九、十一、十三个为长音节，这是悬挂律（vilambita）。（152）例如……（153）

这些便是用于匀速上场歌中的各种诗律。我将讲述填补歌和迂回歌的特征。（154）

卓越型诗律运用于各种迂回歌中。夸饰型诗律用于赞颂天神。（155）

音节、变速风格和各种首音伴奏风格……的组合[①]，便是迂回歌（XXXII.384）。（156）

迂回歌采用平调，匀速，有各种合适的音节和节奏，首音伴奏风格为同步式，变速风格为同步式。（157）

应按波哩多律设计迂回歌的节奏和各种节拍的音节。（158）

迂回歌常常包含一个简短的主题（vastu）和音步，而上场歌包含许多舞蹈基本体式，应该精简。（159）

这些便是涉及迂回歌的波哩多诗律。接下来我将讲述各种快速歌的诗律。（160）

快速声乐的开头是多吒迦律（toṭaka），其余可以是短音节（的诗律），也可以混用规则的与不规则的短音节诗律。（161）

歌曲的诗律包括（十二个音节构成的）世间型诗律至（十九个音节构成的）坚固型诗律（atidhṛti）。快速歌的波哩多律（vṛtta）源自这些诗律（chandas）。（162）

在十二个音节的音步中，开头九个和最后一个为长音节，这是勇猛律（vikrānta）。（163）例如……（164）

在十三个音节的音步中，开头八个和最后一个为长音节，这是光环律（vidyunmālā）。（165）例如……（166）

在十四个音节的音步中，开头五个和第八、九、十四个为长音节，这是苗条律（bhūtalataviskhalitagati）。（167）例如……（168）

在十四个音节的音步中，第九、十二、十三、十四个为长音节，这是优雅律（vibhrama）。（169）例如……（170）

在十五个音节的音步中，第一、四、五、六、九、十、十五个为长音节，这是瘦地律（bhūtalatanvī）。（171）例如……（172）

在十六个音节的音步中，第一、四、七、十、十六个为长音节，这是柔美律（sukumāra）。（173）例如……（174-175）

在十六个音节的音步中，第三、四、七、八、九、十二、十三、十六个为

① 原稿不完整。

长音节，这是迷离律（skhalitavibhrama）。（176）例如……（177）

在十七个音节的音步中，第五、八、十一、十二、十七个为长音节，这是妙颜律（ruciramukha）。（178）例如……（179）

在十八个音节的音步中，第五、八、十三、十八个为长音节，这是轻盈律（drutacapalā）。（180）例如……（181）

在十九个音节的音步中，第十三、十四、十九个为长音节，这是黄金律（kanakalatā）。（182）例如……（183）

在十九个音节的音步中，第五、十二、十九个为长音节，这是容颜律（mukhacapalā）。（184）例如……（185）

这些便是歌曲的八种主要诗律，由此产生奇数音节、偶数音节组成的诗律以及这两者混合的诗律。（186）

这些便是快速歌的各种诗律，它们与比拟天神和国王的特征相关。（187）

在十七个音节的音步中，第三、五、八、十一、十七个为长音节，这是放射律（kṣiptaka）。（188）例如……（189）

这些是奇数型双足歌（dvipada）的各种诗律。我接着讲述偶数型双足歌的各种诗律。（190）

在十六个音节的音步中，所有音节为长音节，这是花鬘律（mālā）。（191）例如……（192）

光辉律（prabhāvatī）（193-194）（译者按：仅存其名，定义和例句皆残缺）。

奇妙律（citra）（195-196）（译者按：定义残缺，仅存例子）。

璎珞律（mālakita）（197-198）（译者按：定义残缺，仅存例子）。

在十一个（应为十二个）音节的世间律中，第一、四、八、十、十一个为长音节，这是妙香律（surabhimukha）。例如……（199-200）（译者按：定义和例子皆残缺）。

这些便是偶数型慢速歌的各种诗律。接下来我将讲述快速歌的诗律特征。（201）

如意律（manojñagamana）（202-203）（译者按：定义残缺，仅存例子）。

在二十三个音节的音步中，每五个S音组跟着一个ja，最后一个音节为短音节，其余的为长音节，这是游戏律（lalitagati）。（204-205）（译者按：例子残缺）。

第六、十、十三、十六和最后一个音节为长音节，这是心悦律（rati）。（206-207）（译者按：定义和例子皆残缺）。

蛇形律（bhujagamukha）（208-209）（译者按：定义残缺）。

快步律（drutapadaga）（210-211）（译者按：定义残缺）。

这是快速歌的各种偶数型节奏的诗律。接下来我讲述崇高歌（uddhata，XXXII.384）的各种诗律。（212）

在九个音节的音步中，头两个和最后三个为长音节，这是金藤律（kanakalatākṣipta）。（213）例如……（214）

在十一个音节的音步中，头两个和最后三个为长音节，这是美妙律（suruciracitra）。（215）例如……（216）

在九个音节的音步中，第五个和最后一个为长音节，这是月光律（śaśirekha）。（217）例如……（218）

在九个音节的音步中，第六个和最后两个为长音节，这是飞蛾律（śalabhavicalita）。（219）例如……（220）

在九个音节的音步中，头八个为短音节，这是宝珠律（maṇigaṇanikarakṛta）。（221）例如……（222）

在九个音节的音步中，头四个和最后一个为长音节，这是狮步律（simhākrānta）。（223）例如……（224）

这些便是（九个音节组成的）宏大型（bṛhatī）诗律，用于上场歌。接下来讲述（十个音节组成的）各种行列型（pañkti）诗律。（225）

在十个音节的音步中，第一、四、十个为长音节，这是天女律（suradayitā）。（226）例如……（227）

在十个音节的音步中，头三个和最后一个为长音节，这是花束律（kusumasamudita）。（228）例如……（229）

在十个音节组成的音步中，第一、六、七和最后一个为长音节，这是因缘律（vṛtta）。（230）例如……（231）

在十个音节的音步中，头三个和第六、九、十个为长音节，这是高尚律（kṛtoddhata）。（232）例如……（233）

在十个音节的音步中，头四个和第五、六、十个为长音节，这是繁花律（puṣpasamṛddha）。（234）例如……（235）

在十个音节的音步中，第五、八、九、十个为长音节，这是阔臂律（vipulabhuja）。（236）例如……（237）

这是关于各种行列型诗律的简短论述。接下来讲述（十一个音节组成的）各种特利湿图跋型（triṣṭup）诗律。（238）

在十一个音节的音步中，头两个和最后一个为长音节，这是电光律（capalā）。（239）例如……（240）

在十一个音节的音步中，第五、六、十一个为长音节，这是妙目律（ruciramukha）。（241）例如……（242）

在十一个音节的音步中，第五、八、十一个为长音节，这是迅步律（drutapādagati）。（243）例如……（244）

在十一个音节的音步中，第五、六、十一个为长音节，这是疾风律（aticapalā）。（245）例如……（246）[①]

在十一个音节的音步中，第三、四、五、六个为长音节，这是清净律（vimala）。（247）例如……（248）

在十一个音节的音步中，第四、五、十、十一个为长音节，这是艳美律（rucira）。（249）例如……（250）

在十三个音节的音步中，最后一个为长音节，这是轻快律（laghugati）。（251）例如……（252）

在十三个音节的音步中，第五个和最后两个为长音节，这是放逸律（madakalita）。（253）例如……（254）

在十三个音节的音步中，第九个和最后一个为长音节，这是莲眼律（kamalalocana）。（255）例如……（256）

在十一个音节的音步中，第七、九和十一个为长音节，这是异面律（aparavaktra）。（257）例如……（258）

这些便是用于快速上场歌的各种诗律。接下来请听我讲述吉祥歌（vardhamāna，XXXI.77-78、98-99）的各种规则的诗律。（259）

前边已经讲过以卓越型为首的这些诗律的特征，其各自的音步、诗律也已

① 从定义和例句看，疾风律和前边的妙目律相似。

描述。（260）

卓越律（pratiṣṭhā）。例如……（261）威严律（supratiṣṭhā）。例如……（262）伽耶特利律（gāyatrī）。例如……（263）乌湿尼迦律（uṣṇik）。例如……（264）（265）阿奴湿图朴律（anuṣṭup）。例如……（266）宏大律（bṛhatī）。例如……（267）行列律（paṅkti）。例如……（268）特利湿图跋律（triṣṭup）。例如……（269）世间律（jagati）。例如……（270）

这些便是用于四拍式吉祥歌的各种诗律。接下来我将讲述它们各自的音组和音量单位（mātrā）。（271）

威严型诗律最后一个音步包含两个半音组，其四个音步包含六个音组。迂回歌最后一个音步包含两个半音组，（其全部四个音步）包含十个音组。（272-273）

艳情歌（aḍḍita）最后一个音步为三个半音组，整首歌（的四个音步）为十四个音组。（274）

奇数型双足歌（dvipada）的最后一个音步为六个半音组，整首歌为十一个音组。（275）

偶数型双足歌的最后一个音步为八个半音组，整首歌为十五个音组。（276）

偶数型第一个音步的音组中包含一个长音节和一个短音节，其音组数量在二至九个之间。（277）

奇数型第一个音步的音组数在五至九个之间，而四拍式第一个音步的音组数在七至十个之间。（278）

偶数型歌的音组如全为长音节，应在五个以上，如全为短音节，应在九个以下。如全为长音节，它也可以在七个以上，如全为短音节，也可在十三个以下。（279）

这是所有达鲁瓦歌音节总数的情况。现在我讲述双足歌的各种音组、节拍。（280）

奇数型歌的第一个音步有十一个音组，最后一个音步有二十一个音组，且其长音节与短音节前后相继。（281）

偶数型歌的第一个音步有十六个音组，最后一个音步有二十个音组，且其

长音节与短音节前后相继。（282）

端倪歌（śīrṣaka）的音步无定则。它们开头、中间和末尾（的音步）有两个长音节，短音节紧随长音节。（283）

奇数型歌的双击式应为五个音组，而偶数型歌的双击式为八个音组。（284）

歌曲的两个音步为双击式，它们是快速的端倪歌。此外，还有两种歌曲如此。（285）

奇数型歌的音组为五到九个，而偶数型歌的音组为八到十八个。（286）

偶数型歌的音组如是长音节，数量多于五个，如是短音节，数量少于九个。它们的音组数或在八到十三个之间。（287）

这些是熟悉达鲁瓦歌规则的人所知道的音组情况。我将讲述快速歌的各种音组和节拍。（288）

快速歌的双击式节奏为六个半音组，它的节拍包括二十二个长音节和短音节。（289）

端倪歌的音步无定则。智者明白，它们由各种诗律构成。（290）

端倪歌的音组可以长音节或短音节开头，也可以全部为短音节。它以四个摩德罗构成的音组会随着前边的诗律而发生变化。（291）

端倪歌的音步为三十个摩德罗，包含七个半音组，其音步由奇数或偶数的音节构成。（292）

端倪歌每个音步的音节为二十一至二十六个。（293）

端倪歌四个音步可以是奇数或偶数的音节，也可是奇偶相混的音节。按规则，端倪歌可有短音节的连续排列。（294）

如开头和结尾都是三个短的音组，中间是两个长的音组，这样的（十一个音节的）电光律（capalā）就叫端倪歌。（295）

开头一半的音步有四个短音组和四个混合音组，余下一半的音步是短音节的聚合。（296）

安抚歌、变速歌和填补歌里的停顿（virāma）可以长达一、二、三、四、六或八个伽罗。（297）

在上场歌和下场歌中，奇数型节奏的停顿是三伽罗，偶数型节奏的停顿是

四伽罗。（298）

变速歌的停顿始终为两伽罗，填补歌在音步末尾停顿。（299）①

与此相似，在慢速的安抚歌中，停顿也在音步的末尾，其延续时间增加半个伽罗。安抚歌的节奏中包含长音节和短音节。（300）

（快速、匀速和慢速的）三种歌曲的表演以诗律为基础，其音步有的全为长音节，有的全为短音节，有的则是长音节、短音节混用。（301）

慢速歌以长音节为主，快速歌以短音节为主，而安抚歌和变速歌兼用短音节和长音节。（302）

源自波哩多诗律的歌曲的诗律就此构成。接下来我将讲述端倪歌的各种特征。（303）

在二十一个音节的音步中，第一、三、五、七、八、二十一个为长音节，这是鹰隼律（śyena）。（304）例如……（305）

在二十二个音节的音步中，头五个和第八、九、二十二个为长音节，这是凤凰律（krauñca）。（306）例如……（307）

在二十三个音节的音步中，头六个和第九、十、二十三个为长音节，这是花卉律（puṣpasamṛddha）。（308）例如……（309）

在二十四个音节的音步中，第五、六、七、十、二十四个为长音节，这是迷醉律（sambhrānta）。（310）例如……（311）

在二十三个音节的音步中，头八个和最后一个为长音节，这是醉嬉律（mattākrīḍāvidyunmālā）。（312）例如……（313）

在二十四个音节的音步中，第一、四、七、十、十一、二十四个为长音节，这是波动律（skhalita）。（314-315）例如……（316）

在二十五个音节的音步中，第五、八、十一、十二、二十五个为长音节，这是快活律（capalā）。（317）例如……（318）

在二十六个音节的音步中，第五、十二、十三、二十六个为长音节，这是激流律（vegavatī）。（319）例如……（320）

① 关于此句的几种英译皆有错误。

这些是端倪歌的八种诗律。请听我讲述蜿蜒歌（natkuṭa）的诗律概况。（321）

蜿蜒歌有八种基本的诗律。请听我描述其概念和特征。（322）

这八种诗律是马车律（rathoddhata）、泡沫律（budbuda）、涌现律（udgata）、竹叶律（vamśapatrapatita）、慎言律（pramitākṣara）、光明律（ketumati）、白鹭律（hamsāya）、多吒迦律（toṭaka）。（323）

在十一个音节的音步中，第一、三、七、十一个为长音节，这是马车律（rathoddhata）。（324）例如……（325）

在十三个音节的音步中，第三、十、十一、十三个为长音节，这是泡沫律（budbuda）。（326）例如……（327）

在十六个音节的音步中，第三、五、九、十二、十四、十六个始终为长音节，熟悉诗律的人称其为蜿蜒歌中的涌现律（udgata）。（328-329）例如……（330）

在十七个音节的音步中，第一、四、六、十、十七个为长音节，这是竹叶律（vamśapatrapatita）。（331）例如……（332）

在十二个音节的音步中，第三、五、九、十二个为长音节，这是慎言律（pramitākṣara）。（333）例如……（334-335）

在这种诗律中，第一个音步有十四个摩德罗，余下三个音步皆为十六个摩德罗，这是光明律（ketumati）。（336）例如……（337）

在这种诗律中，第一、二、三个音步为十个音节，第五、十个为长音节，第四个音步为十个音节，第四、六个为长音节，这是持旗律（dhvajinī）。（338）例如……（339）

在十五个音节的音步中，第二、四、六、七、十、十五个为长音节，这是白鹭律（hamsāya）。（340）例如……（341）

在十二个音节的音步中，第三、四、六、七、十、十二个为长音节，这是鸿雁律（hamsāsya）。（342-343）例如……（344）

在十二个音节的音步中，第三、六、九、十二个为长音节，这是多吒迦律（toṭaka）。（345）例如……（346）

这些便是蜿蜒歌的全部诗律。接着我讲述曲折歌（khañjaka）的诗律特

征，它们包括：欢喜律（pramoda）、佳丽律（bhāvinī）即前边提到的曲折律（khañjaka）、醉态律（mattaceṣṭita），这些是曲折歌的三种所谓诗律。（347-348）

在二十二个音节的诗律中，如第一、四、六、十、十二、十六、十七、二十二个为长音节，它叫欢喜律（pramoda）。（349）例如……（350）

在九个音节的音步中，第一、三、五、七、九个为长音节，这是称为佳丽律（bhāvinī）的曲折律。（351）例如……（352）

在八个音节的音步中，第一、三、五、七个为短音节，这是醉态律（mattaceṣṭita）。（353）例如……（354）

这些便是主要的蜿蜒歌和曲折歌，从它们（的诗律变化）中产生了其他各种歌曲（声乐），它们的音步有奇数或偶数的音节，或有不规则的音节。（355）

主要的歌曲有六十四种，它们或有音节数相等的诗律，或有音节数不等的诗律。（356）

（匀速、快速和慢速的）三种歌曲常常是这样构成的：其（各个音步的）音节数为奇数、偶数或奇偶混杂，其诗律为规则的、半规则的或不规则的。（357）

（音步的）诗律规则的歌曲有二百八十五种，诗律半规则的歌曲有一百一十种，诗律不规则的歌曲也有一百一十种。（358）

诗律规则的和不规则的歌曲就此构成，人们可以随意为它们的诗律命名。（359）

这些便是源自各种诗律的歌曲（达鲁瓦歌）。接下来我将讲述它们源自五种要素（hetu）的种种情况。（360）

这五种要素是调式（jāti）、情境（sthāna）、种类（prakāra）、标准（pramāṇa）、名称（nāma）。（361）

歌曲诗律的音节数量构成调式。（音步的）诗律的规则、半规则、不规则，形成了歌曲的种类。（362）

六伽罗或八伽罗的节奏便是（区分）歌曲的两种标准。如同根据家族（gotra）、种姓（kula）和习俗（ācāra）为男子命名，这里根据歌曲表演的不同情境为其命名。（363）

与达鲁瓦歌演唱相关的五种情境（sthāna）是上场（prāveśa）、变速（antara）、安抚（prāsādana）、下场（niṣkrāma）、填补（ākṣepa）。（364）

在角色入场时演唱的带着各种情味的歌，被行家视为上场歌。（365）

戏剧的一幕结束时，演唱歌曲以提示演员离开舞台，这是下场歌。（366）

熟悉规则的人僭越规则，在戏剧表演中以快速演唱匀速歌或慢速歌，这是变速歌。（367）

戏场的观众在激动过后欣赏不同的情味，这种平息观众激情（rāga）的歌曲就是安抚歌。（368）

变速歌在下述场合演唱：主角绝望、失去记忆、愤怒、入眠、沉醉、与人嬉戏、负重、昏迷、中毒昏厥、迷惑、整理衣服和饰物、掩饰过错。（369-370）

所有歌曲应该带着情味认真演唱，我现在讲述演唱的这些情形。（371）

歌曲演唱分为与自己相关、与他人相关两种情形。请听我讲述填补歌的演唱情境。（372）

应该在这样一些情境中饱含悲悯味唱起迂回歌：被缚、受阻、跌倒、患病、昏厥、死亡。（373）

智者（聪明的演员）在下述情境中演唱慢速歌：焦虑、佯装、忧虑、悲叹、疲倦、沮丧、绝望。（374）

当这些情感以悲悯味进行描述时，应激动地唱起快速歌。（375）

当人们亲眼目睹杀戮或受伤而心里痛苦时，智者应饱含悲悯味唱起慢速歌。（376）

应在下述情境中唱起快速歌：看见灾祸、目睹奇观、愤慨、绝望、狂傲、愤怒、显示勇气、激动、慌乱，形象地描述暴戾味、英勇味和恐惧味等各种味。（377-378）

智者应在下述情境中唱起匀速的安抚歌：虔诚祈祷（yācana）、回忆某人、言辞夸张、初次幽会、喜悦、祈求、目睹奇怪的艳情。（379-380）

智者应在这样一些情境中唱起变速歌：身体遭罪、极度愤怒、投掷武器。（381）

不应在下述情境中演唱达鲁瓦歌：角色哭着或唱着进入舞台，慌乱匆忙地

宣告某事，发生不幸，出现怪事。（382）

智者应该在熟悉与下述因素相关的规则后演唱达鲁瓦歌：主题（artha）、地点、时间、节令、戏中人物、暗示的情味。（383）

端倪歌（śīrṣakā）、崇高歌（uddhatā）、随喜歌（anubandhā）、缓步歌（vilambitā）、艳情歌（aḍḍitā）、迂回歌（apakṛṣṭā），这些是六种达鲁瓦歌。（384）

在开头的地方演唱的达鲁瓦歌，就是端倪歌。智者将以高尚的姿态演唱的达鲁瓦歌，叫做崇高歌。（385）

开头带有游戏性，速度符合要求，这种以戏剧表演方式演唱的歌，叫做随喜歌。（386）

演唱通常缓慢，不急不躁，符合戏剧法的表演要求，这是缓步歌。（387）

歌声令人喜悦，产生异常强烈的艳情味，这是艳情歌。（388）

歌声尽管主要旨在表达悲悯味，但因某种缘故而表达了其他情感，这是迂回歌[①]。（389）

如果剧情受阻或被延迟，应为高尚的男主角安排令人兴奋的上场歌。（390）

为女性设计的安抚歌应为艳情歌；如其为慢速，则唱迂回歌；如其非快速，则为缓步歌。（391）

因为音速、器乐、变速风格、音步、声调和音节伴随着歌曲的演唱过程，它们被称为上场歌的六种表现手段（prakāra）。（392）

端倪歌和艳情歌用于表现国王与天神，艳情歌还用于表现女神、王家女子和吠舍女。（393）

中等人物上场时，应演唱快速的缓步歌；平庸人物入场时，应演唱曲折歌和蜿蜒歌。（394）

曲折歌和蜿蜒歌用于安抚歌的演唱中，因其激发滑稽味和艳情味，令人心情欢快舒畅。（395）

应为平庸人物或死者演唱速度相宜的随喜歌，应为王家女子或吠舍女演唱速度相宜的迂回歌。（396）

上场歌中应有双手四拍的节奏表演，端倪歌应为双手六拍的节奏，余者应为双手两拍。（397）

慢速的艳情歌不应用于表现平庸人物。平庸人物的所有情感（bhāva），应以蜿蜒歌来表现。（398）

这些平庸人物只有与滑稽、悲痛和恐惧相关的三种情感。演唱者在唱歌前应了解这一现象。（399）

聪明的歌手应在唱歌前知晓戏剧的主题（vastu）、表演和人物角色，了解情、味、季节、年龄、地方、时间和人物心理状态。（400）

戏剧主题源自地域，涉及城镇或森林。戏剧表演与天神和凡人相关。（401）

戏中人物分为三类：上等、中等、平庸。前边已经讲过味和情。时间流转形成季节。（402）

幼年、青年和老年是人的年龄阶段。地方指各种地域划分。（403）

时间由夜晚、白昼组成，由月与半月而定。心理状态指欢乐与痛苦。（404）

这些便是各种情况的特征。智者应在思考情味的基础上表现这一切。（405）

那些难以言表的，应通过歌声表达，歌声可有力地、饱含情味地表现语言的意义。（406）

为上等或中等的男女主角而设计的歌曲，应有与其品质相匹配的譬喻（aupamya）。（407）

月亮、火、太阳、风是比拟天神和国王的对象（喻体），比拟恶魔和罗刹的对象是云、山、海。（408）

恒星、行星、公牛是比拟圣者、天国乐师和药叉的对象，太阳、火与风是比拟所有苦行者的对象。（409）

火（havyavāha）是比拟婆罗门和其他苦行者的对象，也是他们的妻子的喻体。（410）

闪电、流星、阳光是比拟天国人物的对象，用作天神的比喻对象也可用来

① 迂回歌实为祭旗歌的变体。参见《舞论》第5章第25颂。

比拟国王。（411）

大象、狮子和公牛不可比拟天神等，但大象、蛇和狮子可以比拟国王。（412）

比拟药叉、罗刹和精灵（bhūta）等凶恶对象的是野牛、鹿、狮子和其他食肉动物（kravyāda）。（413）

发情的大象和天鹅被人用来比拟饱含各种情味的上等人物。（414）

仙鹤（sārasa）、孔雀、麻鹬（凤凰）、轮鸟（cakrāhva，鸳鸯）、莲花池的特性（guṇa）足可比拟中等人物。（415）

杜鹃（kokila）、蜜蜂（ṣaṭpada）、乌鸦（dhvāṅkṣa）、鹰隼（kurara）、绢布（kauṣika）、鹭鸟（vaka）、鸽子（pārāvata）和灰鹅（kādamba）用来比拟平庸人物。（416）

请听我讲述比拟上等、中等和平庸人物配偶的那些喻体。（417）

夜晚、大地、月光、莲花池、母象和河流的特性足可比拟王后和王妃们。（418）

湖、雌鹰、蔓藤、雌鹤、雌孔雀、母鹿始终可以用来比拟中等人物的配偶或妓女。（419）

雌蜂、母鸡、雌鸦、雌杜鹃、绢布等被人用在歌中比拟平庸人物的配偶。（420）

智者以上场歌和下场歌等暗示往返行走等动作。（421）

演唱上场歌可以暗示上午发生的事，演唱下场歌可以表示白天到夜晚所发生的事。（422）

温柔的歌暗示上午，激动的歌暗示中午，悲伤的歌表现下午和夜晚。（423）

活动的对象以上场歌来表现，静止的对象依赖于填补歌的表达。（424）

所有的填补歌均以快速和慢速演唱。表现愤怒和焦躁，表现悲悯味、奇异味和恐惧味，均依赖于快速或慢速的填补歌。（425）

死尸和神灵等所有存在于地上的对象，均可在歌中以相关的喻体进行描述。（426）

静止的对象，以不动的事物来比拟；活动的对象，以活动的事物来比拟。

他们或悲或喜的情感，以性质相当的喻体（aupamya）来比拟。（427）

在歌中表现车、马、象、鹿、鸟、轿子（śivika）、天车时，智者应该注意观察其动作姿态。（428）

行家应以特别快的语言和发言，在歌中表现车、箭、马、象、天车、羽翼、鸟、车鸾。（429）

应在歌中以有力的长音节表现公牛、大象、狮子和熊。至于表现仙鹤、猴子、天鹅、孔雀的歌，应有快速的短音节或慢速的长音节。这些便是人们快速演唱歌曲前应该了解的相关情况。（430-431）

歌曲的基础是歌词，它不能缺少诗律。因此，应该在了解歌曲内容的基础上，为其配置合适的诗律。（432）

因此，一曲表现车辆的歌，应有合适的音节，以便于歌曲的各个要素配合器乐的演奏。（433）

用来表现车辆运行的歌曲音步，也适用于器乐，并适用于肢体的表演动作。（434）

歌声在前，器乐在后，舞蹈相随。歌声与器乐、肢体（舞蹈）的配合，叫做表演（prayoga）。（435）

应该利用肢体的动作，运用含蓄表演（nivṛtyaṅkura）的方式，暗示（sūcā）心中的情感。（436）

应该运用旨在激发喜悦之情的安抚歌，表现天上的人和对天说话。（437）

表现说话的歌应契合对象。表现欢喜、妒忌和愤怒的歌产生艳情味，它的运用也应契合对象。表现与各种情味相关的欢乐情境时，歌曲应契合对象的意义。（438-439）

应用修罗塞纳语演唱歌曲，智者有时也用摩揭陀语演唱蜿蜒歌。（440）①

按照（诗律）规范（pramāṇa），梵语歌用来表现天国人物，半梵语歌用来表现凡间人物。（441）

请听！作为比喻本体的天神在戏中出场后，应按照标准和规则，以歌声表现其真情（sāttvika）和备受称颂的业绩（karma）。（442-443）

① 由此可见，前边第 18 章第 8 至 23 句提到的俗语可能是指修罗塞纳语。

应该运用标准合适的诗律，以歌声表现天神，歌颂其备受称道的丰功伟绩。歌曲的音步应按规则表现相关的喻体本质。（444）

在这种情况下，演唱者应采用这些诗律唱歌：花鬘律（mālā）、本貌律（vaktra）、覆叶律（puṭavṛtta）、无名律（viślokajāti）、鸡冠律（cūlika）、涌现律（udgata）、异面律（aparavaktra）。（445）

我在前边已经讲过诗律（chandas）的规则。表现天神的歌曲应有表示胜利、祝福的语词，也应将《梨俱吠陀》、娑摩曲和薄尼迦歌等视为歌曲的典范，因其动听，应歌咏之。（446-447）

持地、具六、中令、第五和明意等应该用作这些歌曲的标准调式。（448）

这些标准的调式可以用于诸如安抚歌、安住歌（sthitā）、下场歌和上场歌四种表演场合。（449）

如关于天神的各种表演没有障碍，通常应采用梵语的阿奴湿图朴律。（450）

本貌律、异面律和花鬘律用于上场歌，而覆叶律（puṭa）和鸡冠律适合用于下场歌。（451）

涌现律适用于安抚歌，而阿奴湿图朴律适用于缓步歌。熟悉诗律规则的人如此表现这些情境。（452）

采用阿奴湿图朴律的歌曲以（胸部的）低音域（sthitasthāna）为基础。它源自咒语（śāpa）或失败，表现为忧虑与痛苦，多为长音节，音调含有悲悯味，声调很长，它应在低音区演唱。（453-454）

为表现凡人的沉醉及其浪迹四方，天神们运用阿奴湿图朴律歌唱。（455）

为表达下凡为人的天神的回忆，应以合适的歌声表现天国的情状。（456）

这些标准的歌曲表达忧伤，旨在排解天神的悲哀和忧伤，但在其痛苦的心境中会偏离原意。（457）

请听我讲述达鲁瓦歌在不同场合应遵循的演唱规则。（458）

各种乐器安置就绪，“三音颂”唱毕，应表演戏外乐中的调试乐（āśrāvaṇaka）。（459）

表演戏外乐后，应表演序幕；演过序幕后，应表演入戏（nāṭyadvāra）。（460）

在戏中人物上场时，戏剧内行应表演暗示行走的歌曲及绕祭（parivarta）。（461）

智者行走台上，或在必要时歌吟，须得表演六轮绕祭。（462）

智者此时应演唱涉及天神的歌曲，有声拍（pāta）为二十一个。戏中演唱的歌曲应为三拍式或四拍式。三拍式的节奏为三伽罗，四拍式的节奏为四伽罗。（463-465）

涉及上等人物的歌曲为四拍式，涉及中等人物的歌曲为三拍式，涉及平庸人物的歌曲为蜿蜒歌和曲折歌。这便是涉及（智者的）脚步动作的音调规则。（465-466）

如表演慌张、灾祸或愤怒，歌曲的节奏为一伽罗或半伽罗，脚步的运动可为三伽罗、二伽罗、一伽罗或四伽罗。（467）

此时的舞蹈应与器乐而非歌声保持协调（sāmya）。根据戏剧表演规则，一伽罗或两伽罗的歌曲无变速风格，因此，舞蹈与器乐而非声乐保持一致。（468）

智者应了解前边提到的与慢速歌、快速歌相关的各种情况，使脚步的表演与器乐保持协调。（469）

在极度兴奋、悲伤或愤怒中掀开幕布后，内行应使入场表演达到协调一致的境界。（470）

这些便是智者应该知晓的启幕歌的表演规则。接下来我将讲述器乐的首音伴奏（graha）。（471）

启幕歌的表演在开头没有器乐伴奏，但在进行到第四轮时应有器乐的首音伴奏。（472）

在歌曲演唱的过程中，有时以双手弹拨首音，有时以食指弹拨，有时则是空弹。（473）

歌曲演唱中的首音伴奏取决于节拍、节奏和音速，行家须得遵循器乐、行走和运动的规则。（474）

在端倪歌和崇高歌中，须以食指弹拨首音；在缓步歌和艳情歌中，须以双手同步式或第三根手指（中指）弹拨首音。（475）

在蜿蜒歌、艳情歌和安抚歌中，首音弹拨为同步式；在快速歌中，首音取

空弹式；在下场歌和随喜歌中，首音弹拨与器乐保持协调。表演者不会重复演唱歌曲。（476-477）

蜿蜒歌中应有四种首音弹拨方式：同步式、右手式、左手式、空弹式。（478）

戏中人物匆匆忙忙而又兴高采烈地上场表演时，歌曲演唱中响起伴奏的首音，这叫骤音（udghātya）[①]。（479）

在表演饰物或衣服掉落、遭遇变故、健忘、疲惫、掩饰过错时，应弹拨变速歌中的骤音。（480）

表演者应在合适的地方，安排舞蹈和戏剧表演所需要的歌曲。（481）

没有色彩，建好的华宅不美；没有歌声，戏剧就缺乏感染力（rāga）。（482）

与序幕表演规则相联系的歌曲规则和敬奉天神的仪轨均已谈过。（483）

应在诗（戏剧）中运用两个基本音阶和变音，表达各种情感。（484）

（在戏剧情节的五个关节中），开头运用中令音阶的歌曲，展现采用包含具六音的歌曲，胎藏采用包含转化音（持地变音）的歌曲，停顿采用包含第五音的歌曲，结束采用包含微妙音（近闻变音）的歌曲。这些歌曲包含情味，以关节和诗律为基础。（485-486）

达鲁瓦歌在具体情境中表现相关的情味，如同繁星点缀夜空，歌曲为戏剧增光添彩。（487）

摩揭陀式（māghadhi）是第一种风格，第二种风格是半摩揭陀式（ardhamāgadhi），第三种风格是想象式（sambhāvita），还有一种风格是广博式（pṛthula）。（488）

重复音步，用于变化式的弹拨风格，这是摩揭陀式；半摩揭陀式重复音步两次。（489）

以长音节为主的想象式用于流动式的弹拨风格，而广博式包含器乐的短音节，用于灵活式的弹拨风格（方式）。（490）

① 新护认为"骤音"是意在掩饰尴尬和缺陷的急促快拨。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 4, ed. & tr. by N. P. Unni, p.1472。

歌手在歌曲中普遍采用这四种风格。这些由相应的音节构成的风格也用于歌曲中。（491）

音调完全，声调齐备，器乐多姿多彩，三种音域美妙，还有三种变速风格和三种节拍，令人喜悦，和谐，优雅，甜美，有装饰音，易于表演，这是歌曲（gāna）。（492）

首先应该重视歌曲，因为歌曲被称作戏剧的基础（śayyā）。只有歌曲的演唱与器乐的演奏完美，戏剧表演才不会失败。（493）

我已经如实地讲述了歌曲的特征。接下来我将讲述歌手和器乐表演者（vādaka）的必备条件。（494）

智慧源自功德（guṇa），而思想（citta）毁于过失（doṣa）。因此，人们必须简略而又认真了解功德（优势）与过失。（495）

男歌手（gātā）应该很年轻，性格温和，声音甜蜜。他必须精通音速、节奏、节拍区分、规范及其具体运用。（496）

具有美妙的身形面容，年轻，胆大，甜美，声音优美柔和，温柔亲切，回音迷人亮丽，懂得协调一致和变速风格的规则，不紧张，精通歌曲、节奏和音速，能随器乐表演舞蹈基本体式，这是女歌手（gāyikā）的（优势）。（497-498）

精通首音伴奏（pāṇi）、音速和变速风格的运用；手指灵巧，弹出美妙琴声；具备歌手的优势，聚精会神，勤劳精进，歌喉迷人，能在其他器乐伴奏下很好地演唱；巧妙熟练而又清晰地表演各种舞蹈基本体式；能以变化式等风格熟练地弹拨器乐，这便是两位维那琴演奏者（的优势）。（499-500）

强壮有力，用心专一；熟悉歌曲及其音速；善于演唱；吹出强劲的笛声，悦耳动听，美妙亲切，这是吹笛者的（优势）。（501）

笛音应稳定、持久，善于表现声调和装饰音，优美动听，亲切迷人，掩饰不足。（502）

一般而言，女性天生适合唱歌，男性天生适合吟诵，因为女子的声音天生甜美（madhura），男子的声音天生有力（balavatva）。（503）

女子具有吟诵的特长，男子嗓音甜美，这只能视为一种点缀（alaṅkāra），并非其天性使然。（504）

如果男子唱出的歌独具特色，但不甜美柔和，它就不能增添（戏剧表演

的）魅力。（505）

因此，女子的歌唱天然成功，男子的吟诵也是如此。当男子和女子都不僭越对方的领域时，其表演容易成功。（506）

男女演员饰演檀那婆、阿修罗、罗刹、药叉和蛇神时，通常有各种形体表演与语言表演。（507）

（在此情况下），女子应非常谨慎地扮演男角，因为她们天生只擅长表演娇媚的（vilāsa）动作。（508）

男子通过持久的系统练习（vyāyāma），可使身形俊美；女子天性使然，肢体动作优美迷人。（509）

因此，男子可以指导女子唱歌、表演器乐和涉及不同角色的台词吟诵。（510）

女子的歌声及其演奏的器乐声允许出现跑调（avaisvarya，变音）的现象，但男子如出现跑调，就不会悦耳。（511）

师尊（ācārya）应该具备的六个优点是记忆力（smṛti）、判断力（mati）、理解力（medhā）、推理力（ūha）、遮诠力（apoha）、训练学生的能力（śiṣyaniṣpādana）。（512）①

学生应该具备的六个优点是理解力、记忆力、虔敬（ślāghā）、激情（rāga）、竞争意识（saṅgharṣa）、热情（utsāha）。（513）

歌喉（kaṇṭha）的六种歌德（guṇa）是响亮（śrāvaka）、浑厚（ghana）、圆润（snigdha）、柔和（madhura）、合适（avadhāna）、三个音域优美出色（tristhānaśobhī）。（514）

歌声可从远处听见，这叫响亮；歌声响亮而音调又优美，且不分散（vikṣipta），这是浑厚。（515）

歌声响亮但不刺耳，行家称之为圆润；即使在高音区（mahāsthāna），歌声也不跑调变形（avaisvarya），这叫柔和。（516）

音调既不过高，也不过低，这是合适；贯穿头部、颈部和胸部三个部位的歌声优美动听，如果三个部位的歌声始终优美，行家称之为三个音域优美出色。（517-518）

五种歌病（doṣa）是畸形（kapila）、失衡（avyavasthita）、齿音（sandaṣṭa）、刺耳（kākī）、鼻音（tumbakī）。（519）

歌声不自然，发出咯咯（ghargha）音，这叫畸形；痰液（śleṣman）堵住喉咙，这是畸形。（520）

音量过高或过低，声音微弱，这是失衡。（521）

师尊将牙齿发出的声音称为齿音；没有在合适的音域发出声音，音调尖厉，这叫刺耳；从鼻孔发出的声音叫鼻音。（522-523）

我讲述的是关于歌德与歌病的基本原理（tattva）。接下来我讲述膜鸣乐器。（524）

我现在讲述的是那罗陀从前描述的神乐。表演神乐的人，将在世上获得无上美名。（525）①

以上便是婆罗多《舞论》中名为《达鲁瓦歌的规则》的第三十二章。

① 推理（ūha）与遮诠（apoha）相对应，前者是以正面的方式认识事物或意义，后者以否定方式理解对象或认识意义。

① 阿迪耶指出，第 32 章也存在许多难解之处。许多达鲁瓦歌（传统戏剧歌曲）的诗律或韵律，其名称在目录中与相关描述中是不同的。词句重复的现象大量存在。一个版本中的诗律例子，在另一版本中成为另一种诗律的例子。各个版本对各种诗律的描述也有差异。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, tr. by Adya Rangacharya, 2016, p.298。

第三十三章　膜鸣乐器

我已经简略地讲述了弦乐器（ātodya）的表演规则。现在我将说明膜鸣乐器（avanaddha）的特征、功能（karma）以及穆丹迦鼓（mṛdaṅga，杖鼓）、细腰鼓（paṇava）和瓶鼓（dardura）的表演（vādana）方法。（1-2）[①]

善元（svāti）和那罗陀（nārada）仙人已经分别说明了神乐、器乐的特征和功能、乐器演奏的诸多优点。（3）

接下来我遵循善元仙人的说法，简略说明膜鸣乐器（puṣkara）的起源和出现。（4）

在雨季某日的休息间隙，善元仙人去湖边取水。（5）

当他走到湖边时，因陀罗安排一场瓢泼大雨，想把整个世界变为一片汪洋。（6）

瓢泼大雨挟强劲风势倾盆而下，落在湖上，在莲叶上激起清响。（7）

仙人猛然间听到了暴雨的声音，非常惊奇，遂陷入沉思。（8）

莲叶上发出的声音有高有低，深沉柔和，令人愉快，仙人认真思索后，回到了自己的居处（āśrama）。（9）

回去后，善元与工巧天一道创造了穆丹迦鼓，并创造了细腰鼓和瓶鼓等膜鸣乐器。（10）

见到天鼓（dundubhi）后，善元还创造了穆罗迦鼓（muraja，大杖鼓）、牛尾鼓（āliṅgya）、麦粒鼓（ūrdhvaka）和柯子鼓（āṅkika）等。（11）

善元眼光敏锐，精于此道，他以皮革等包裹着穆丹迦鼓、细腰鼓和瓶鼓，

① 本章关于各种鼓的译法，参考本章第 242 至 250 颂对各种鼓的形状的注释。译者此前曾在《印度古典文艺理论选译》一书中将穆丹迦鼓译为“杖鼓”，将柯子鼓译为“安吉迦鼓”，将穆罗迦鼓译为“大杖鼓”。

还以绳索将其系好。（12）

他还用木和铁创造了铮乐鼓（jhañjhā）和小鼓（paṭaha）等乐器，并以皮革包裹之。（13）

请听我讲述那些大大小小的鼓，鼓手们将在聚会上演奏它们。（14）

在木制（dārava）乐器中，九弦琴（vipañcī）和七弦琴（citra）是主要乐器，龟琴（kacchapī）和妙音琴（ghoṣaka）是次要乐器。（15）

在膜鸣（革鸣）乐器中，穆丹迦鼓、瓶鼓和细腰鼓是主要乐器，而铮乐鼓和小鼓等是次要乐器。（16）

在气鸣乐器中，竹笛具有主要乐器的特征，而螺号（śaṅkha）和荼吉尼（ḍakinī）是次要乐器。（17）

在十色（十种戏剧）中，没有哪一种乐器不能运用。应该结合戏剧的情味演奏乐器。（18）

所有乐器应在下述场合演奏：节日、国王出游（yāna）、祈福仪式（maṅgala）、吉祥而欢乐的场合、男婚女嫁、儿子出生、众多战士的战斗场景，等等。（19-20）

在寻常的家庭生活中，只演奏少数乐器；在重要活动（utthāna）和戏剧表演（kāvyabandha）时，应演奏所有乐器。（21）

为了使各种乐器的表演协调一致，为了睿智地获得吉祥如意，应演奏乐器。（22）

我将说明膜鸣乐器，它们产生规则的声调，并有种种演奏法（karaṇa）和调式。（23）

优秀的再生族啊！那些以皮革覆盖的便是乐器，如三种膜鸣乐器便是此种乐器。（24）

这些乐器又可分为百种之多，而我只说明三种膜鸣乐器的特征，因为它们比其余乐器的功能更多，后者的音调不清晰，敲击方法不正规，没有清晰的音节，没有必要的音调风格。（25-26）

演奏俳黎鼓（bherī）、小鼓、大鼓（bhambhā）、天鼓、顶底摩鼓（ḍiṇḍima）时，可以在其灵活而宽广的表面产生深沉的音调。（27）

一般应该契合（戏剧的）时间和场合演奏这些乐器。请听我讲述三种膜鸣

乐器的表演规则。（28）

源自不同主题（vastu）的诗律（chandas）有两种：一种与音调相关，一种与含义丰富的词语相关。（29）

那些涉及丰富词义的诗律表达种种情味，那些涉及音调的诗律只与各种乐器相关。（30）

优秀的再生族啊！人体的维那琴（喉咙）产生了七个音调，它们又催生了乐器的音调。（31）

首先产自人体的音调运用于木制的乐器（维那琴），然后再成为膜鸣乐器和体鸣乐器（ghana）的音调。（32）

许多乐器的敲击（prahāra），以词语为基础。以维那琴表演战斗场景时，演奏者常常实践这一点。（33）

人体维那琴（喉咙）应结合各种乐器的音调体系（vāṣkaraṇa），发出一些音调，例如：jhiṇṭu jagati kāt。（34）

歌者发出的音调，乐器应加以表现。这些音调包含长、短音节，并有相应的变速风格和伴奏风格（pāṇi）。（35）

我将说明与穆丹迦鼓、细腰鼓和瓶鼓相关的膜鸣乐器的演奏规则。（36）

膜鸣乐器具有如下种种方面的特征：十六个音节（akṣara）、四种风格（mārga）、三种涂鼓法（vilepana）、六种指法（karaṇa）、三种变速风格（yati）、三种音速（laya）、三种击鼓方式（gata）、三种手相（pracāra）、三种合成音（yoga）、三种合奏风格（pāṇi）、五种手型（pāṇiprahata）、三种手姿（prahāra）、三种调试音（mārajana）、十八种鼓调式（jāti）、二十种击鼓法（prakāra）。（37-39）

k、kh、g、gh、ṭ、ṭh、ḍ、（ṇ）、t、th、d、dh、（m）、r、l、h，这便是十六个音节，它们通常构成膜鸣乐器的音调体系（vāṣkaraṇa）。（40）

四种风格（mārga）的名称是点染式（ālipta）、阿迭多式（aḍḍita）、牛头式（gomukha）、扩展式（vitasta）。

涂鼓法（vilepana）是指涂右（savya）、涂左（vāma）和涂上

（ūrdhvaka）。①

六种指法（karaṇa）是映像式（rūpa）、并列式（kṛtapratikṛta）、分流式（pratibheda）、余波式（rūpaśeṣa）、洪流式（ogha）、单弦式（pratiśuṣka）。

三种变速风格（yati）是均匀式（samā）、流水式（srotogatā）、牛尾式（gopucchā）。②

三种音速（laya）的名称是快速、匀速和慢速。

三种击鼓方式（gata）的名称是真谛式（tattva）、随顺式（ghana）、多样式（ogha）。

三种手相（pracāra）的名称是规则式、不规则式和半规则式（samaviṣama）。

三种合成音（samyoga）的名称是重合成音、轻合成音与轻重合成音。

三种合奏风格（pāṇi）的名称是同步式（sama）、领先式（avara）和滞后式（uparipāṇi）。

五种手型（pāṇiprahata）的名称是满掌式（samapāṇi）、半空式（ardhapāṇi）、掌缘式（ardhārdhapāṇi）、侧手式（parśvapāṇi）、食指式（pradeśini）。

三种手姿（prahāra）的名称是紧手式（nigṛhīta）、半紧式（ardhanigṛhīta）和自由式（mukta）。

三种调试音（mārajana）的名称是孔雀音（māyūrī）、半孔雀音（ardhamāyūrī）、日行音（karmāravī）。

十八种鼓调式（jāti）的名称是纯净式（śuddhā）、单色式（ekarūpā）、艳情式（deśānurūpā）、悲悯式（deśādapetarūpa）、连续式（paryāya）、支

---

① 这里的话说明，印度古代的确存在涂鼓法。有学者指出：“印度鼓的最主要也是最独特之处就是它的所谓‘鼓眼’，即在鼓皮的中心部分粘上的一块黑胶膏……它能产生有规则的谐和分音（一般的鼓只能产生不规则的分音），使音色变得更加动听。而且胶膏还能在一定范围内调节鼓皮的音高，并使鼓边和鼓心发出不同的音高。‘鼓眼’的大小随鼓的不同而变化。”参见余人豪、陈自明：《东方音乐文化》，第 207 至 208 页。

② 原文为“三种变速风格的名称是均匀式、流水式和牛尾式”，译者依据的高斯本并无此句，显见是校勘或印刷有误。今从巴罗达本（参见第四卷 2006 年版第 420 页）补译。trigata（三种击鼓方式）也被高斯写为 trigati（参见高斯译本第 2 卷 2012 年版第 165 页）。库玛尔编订本也同样出错，漏掉此句（参见第四卷 2014 年版第 1695 页），而温尼本（参见第四卷 2014 年版第 1488 页）所载三种音速和三种变速风格的内容一致，这显然是不对的。

柱式（viṣkambha）、循环式（paryastā）、激越式（samrambhā）、掌背式（pārṣṇisamastā）、苦行式（duskarakaraṇā）、牛舍式（ūrdhvagoṣṭhikā）、汇集式（uccitikā）、滑稽式（evamvādyā）、脱鼓式（mṛdaṅgapaṇava）、散花式（avakīrṇā）、半变式（ardhāvakīrṇa）、洪流式（samplavā）、激荡式（vidhūta）。

二十种击鼓法（prakāra）的名称是奇妙式（citra）、自然式（sama）、清晰式（vibhakta）、断裂式（chinna）、并行式（chinnaviddha）、穿针式（viddha）、合奏式（anuviddha）、模仿式（svarūpānugata）、同步式（anusṛta）、窜调式（vicyuta）、崎岖式（durga）、散花式（avakīrṇa）、半变式（ardhāvakīrṇā）、单色式（ekarūpa）、混乱式（parikṣipta）、伴奏式（sācikṛta）、挪移式（samullekha）、画像式（citralekha）、汇集式（sarvasamvāya）、标准式（dṛḍha）。①

前边已经提到的十六个音节，可以运用细腰鼓、瓶鼓和穆丹迦鼓等膜鸣（革鸣）乐器进行表演。（41）

k、ṭ、r、t、（ṭh、d）、gh产生于鼓的右边，g、h、th产生于鼓的左边，th产生于麦粒鼓，而k、r、ṇ、dh、v、l产生于牛尾鼓。（42）

现在我将讲述它们与元音（svara）结合的情形。a、ā、i、ī、u、ū、e、ai、o、au、am、ah，这些是可以与辅音结合的元音。

a、i、u、e、o、am与k结合，成为ka、ki、ku、ke、ko、kam；

i、u、o与kh结合，成为khi、khu、kho；

a、e、o与g结合，成为ga、ge、go；

a、e、o与gh结合，成为gha、ghe、gho；

a、i、o、am与ṭ结合，成为ṭa、ṭi、ṭo、ṭam；

a、i、o、am与ṭh结合，成为ṭha、ṭhi、ṭho、ṭham；

a、o与ḍ结合，成为ḍa、ḍo；

a、i、e与ṇ结合，成为ṇa、ṇi、ṇe；

① 在后边（XXXIII.199）的解说中，出现了21种击鼓法，而非此处提到的20种。此处缺少后边提到的本色式（svarūpa，XXXIII.206）。

a、ā、i、e与ṭ或ṭh结合，成为ṭa、ṭā、ṭi、ṭe或ṭha、ṭhā、ṭhi、ṭhe；

a、u、e、o与d结合，成为da、du、de、do；

a、i、o、am与dh结合，成为dha、dhi、dho、dham；

a、ā、i、e与r结合，成为ra、rā、ri、re；

a、ā、i、e与l结合，成为la、lā、li、le；

送气音h和鼻音m不和任何元音结合。

在十六个音节中，k、gh、t、th、dh可以吸纳r为音节要素（anubandha），例如：ghrum、dhra、trem、kram、thra、（dram）、dhram。

k和l也可用作音节要素，例如klam、kle。

双手演奏的这些乐音源自上述元音和辅音的诸种结合。双手同时敲击柯子鼓、穆丹迦鼓这两种鼓，就发出乐音dham。

手指在鼓面掠过，发出乐音ku；紧手式（nigṛhīta）则发出dha；半紧手式发出tha；以手背敲击，发出kl；手指弯曲后敲击，发出kṣ（kh）；双手同时敲击麦粒鼓和伐摩迦鼓（vāmaka），发出ham；以食指敲击牛尾鼓，发出kle。

有些乐音发自（一只）鼓的一面，有的发自鼓的两面，有些发自（两只鼓）的三面。例如，r发自所有鼓面（发自任意一面），d和dh发自牛尾鼓和南方鼓（dakṣiṇa，或译“咀叉始罗鼓”），麦粒鼓和伐摩迦鼓容易发出g，牛尾鼓有时发出dh。这些规则必须遵守。这便是元音和辅音相结合的情形。

五种手型（pāṇiprahata）是满掌式（samapāṇi）、半空式（ardhapāṇi）、掌缘式（ardhārdhapāṇi）、侧手式（parśvapāṇi）、食指式（pradeśini）。这些演奏鼓乐的手型由紧手式（nigṛhīta）、半紧式（ardhanigṛhīta）和自由式（mukta）三种手姿（prahāra）所塑造。其中，紧手式与满掌式演奏乐音m，半紧式和半空式演奏g、d、dh，紧手式和侧手式演奏k、kh、ṭ、ḍ，半紧式和掌缘式演奏t、th、h，双手以自由式演奏m、ṭh、ṇ、r、l、h，食指以自由式演奏klam，双手以侧手式和自由式演奏dram、dhram、klam，以紧手式和半空式演奏klem。应该根据用途（prayogavaśa）演奏鼓音。

膜鸣乐器发出十六种音节（鼓语）。智者通过它们的结合，演奏各种鼓音

（vāṣkaraṇa）①。（43）

我将解说所谓的四种鼓乐风格。

几种手姿（prahāra）形成的四种风格（mārga）是点染式（ālipta）、阿迭多式（aḍḍita）、牛头式（gomukha）、扩展式（vitasta）。（44）

阿迭多风格与牛尾鼓和穆丹迦鼓的联合演奏相关；点染式风格与同时敲击伐摩迦鼓和麦粒鼓相关；扩展式与敲击麦粒鼓和柯子鼓的右面相关；而牛头式与所有膜鸣乐器的混合运用相关，其中又以大量运用牛尾鼓为特色。

阿迭多风格的演奏例子是ghaṭṭam、kathita、ghaṭṭam、gheṇṭā、gatthimam、gatthi、ghaṇṭam、gatthi。

这是点染式风格的演奏例子：dadhro、mā、mādro、mam、sta、du、pre、ghram、ghem、gu、du、（gu）、raṇandum、ghem、prem、（ghra）、dram、ghem、dro、mām。

这是扩展式风格的演奏例子：takitān、takitān、sentām、kinnānām、ghisamketā、idu、hudu、ketām。

这是牛头式风格的演奏例子：guddha、kladdham、mathikaṭā、ghamghena、chidukhu、khuṇo、gaga、ṭatthi、maṭam。

手掌呈自由式，手指向下敲击，发出鼓音h，双手手指交叉，以半紧式和左手式演奏柯子鼓，由此显出整个手型。

手掌呈自由式，手指向下敲击，发出鼓音h，并演奏下述鼓音：dhittha、tittha、ḍittha、kitā、khadeṅ、khadeṅ、gudhum、du、leṇṭa、bhatti、titthana、dhittān、huvadhe。

同样，扩展式风格的演奏缺少音节l、m、r。牛头式风格的上扬式专门用来演奏下述鼓音：khaṭamatthi、maṭṭa、ghaṇṭā、ghurakheṭṭam、khata、mām、（vudu）、ṇa、kiti、kitti、kiṭi、mām、khu、khu、ṇu、ddhe、dhe、dho、dho。

这是以牛头式风格演奏的鼓音：ṭha、ḍa、ṇa、gheṇṭa、ṇa、khandu、laṅghu、kheṅ、ghaṭa、maṭṭa、ṭām、ṇu、dha、（khu khu）、ṇām、tthi、ghaṭam、ghiṭi、mām、kakku、ṭām、ghem、kiṭi、mām、ghe、ghe、ko、mo、

① 此处的 vāṣkaraṇa 或为 vācaskaraṇa 之误。

ma。

点染式风格可以用于所有风格的演奏中。穆丹迦鼓的首音（graha）包含许多音节。（45）

我将依次举例，解说四种演奏风格开头的音节。（46）

阿迭多风格开头演奏的音节是ghṛṅ、ghṛṅ、ghaṭa、gheṅ、matthi、matthi、maṭā、madatthi、ṭhiṅ、mana、gheṅ、kraṅ、kathi、kaṭāṅ。

扩展式风格开头演奏的音节是ghāgha、gendrā、taki、tā、ghṛ、ghṛṅ、ghro、kiṭi、gheṇṭāṅ、gān、dhi、kiṭi、ketthā、tha、kutā、kitā、kiri、dām。

通晓乐器演奏的行家以点染式风格演奏的开头音节是ḍo、māṅ、guḍur、gheṅ、ghe、ghaṇṭāṅ、ghe、gha、ta、du、mā。

牛头式风格开头演奏的音节是ghe、gheṭātthi、kaṭāṅ、guṭṭā、gheṅ、gheṭā、gheṇṭān、dhi、madhi、tthiyam、ke、sa、ṭe、ghe、ga、gheṅo、ṅo、ṅam。

与前述牛头式风格等膜鸣乐器相关，鼓乐演奏的手相（pracāra）有三种：规则式、不规则式和半规则式。（47）

以阿迭多风格敲击伐摩迦鼓与麦粒鼓，以点染式风格敲击伐摩迦鼓与麦粒鼓，均为手相的规则式。（48）

利用左手敲击伐摩迦鼓、麦粒鼓和摩迪耶迦鼓（madhyaka）；利用右手敲击伐摩迦鼓与麦粒鼓，这种演奏为不规则式。（49）

同样，在扩展式风格的鼓乐中，双手交叉演奏，这也是手相中的不规则式。（50）

就其他风格的鼓乐演奏而言，可随意选择手相。在阿迭多式和牛头式风格的混合运用中，手相为半规则式。（51）

应以阿迭多风格在鼓乐中表现艳情味和滑稽味，以扩展式风格表现英勇味、奇异味和暴戾味。（52）

应以点染式风格在鼓乐中表现悲悯味，以牛头式风格表现厌恶味和恐怖味。（53）

应结合舞蹈演奏器乐，以恰如其分地表现角色的情、味、真情（sattva）及其舞姿（abhinaya）、行姿（gati）、场景。（54）

智者应遵循传统的（mārga）规则演奏鼓乐，恰如其分地表现情味。接下来

我将说明瓶鼓和细腰鼓的演奏规则。（55）

演奏鼓乐有三种方式：领先式（ativādita）、随顺式（anuvādya）和同步式（samavādita）。其中，在戏剧演出前演奏鼓乐为领先式。（56）

随着戏剧表演而演奏穆丹迦鼓，这是随顺式。穆丹迦鼓的演奏与戏剧表演同时进行，这是同步式。（57）

细腰鼓应常常演奏这样的鼓音：ka、kha、gāh、paṇa、（dha）、ra、vāṅo、prahaṇād、brahulām、dhrāhulām。（58）

细腰鼓还演奏如下一些鼓音：kiri、ghiṇṭām、tho、tho、ṇo、gho、tra、hulām、kiri、ghiṇṭām、ṇo、ṇo、ṇa、ṇṭām、co、kiri、kaṇḍā、maṭā、maṭa、tthi、ta、ṭe、ṭe、doṇṇām。

行家应以小指和无名指，以各种指法（karaṇa）敲击或紧或松的细腰鼓。（59）

应以小指和无名指敲击各种带有装饰色彩的乐音，而其他的乐音可以其他手指演奏。（60）

以琴拨（koṇa）和无名指演奏乐音，应从中指开始。琴拨和无名指的演奏是单纯的敲击。（61）

指法不合常规，就会开始出现“三群”（trikulaham）之类的非常规演奏。这将成为流水式（ribhita，XXIX.91）和随流式（anubandha，XXIX.91）等指法的表演，最后出现tra、tra等鼓音。（62）

利用混合指法中的随顺式，上扬式敲出鼓音dre。这只能由特别优秀的鼓手（dhurya）表演。（63）

不同手法敲出的迷人乐音，由小指尖完成。小指尖还将敲出乐音a、ṇi、ṇij、b。（64）

这些乐音将由小指尖在较为松弛的鼓上敲出，而绷紧的鼓面应敲出乐音dhattva、dvāṇa。（65）

细腰鼓无论松紧，都可敲出ka、ṭha、na、ta、ṇi、ṇa。不过，无论细腰鼓紧或是松，指法不合常规，也无法敲出那些乐音。（66）

可在绷紧的细腰鼓上敲出乐音kha、kha、ṇa、ṇa，而松弛的细腰鼓则常常敲出乐音la、tha。（67）

在较为松弛的细腰鼓上可以敲出乐音ka、kha、ṭa，也可结合其他非常规的指法敲击乐音。（68）

在绷紧的细腰鼓上可以敲出ṭa的回音，同样还可敲出ṇ和hṇ的回音。（69）

可以斜抱细腰鼓，在鼓面上敲出这些乐音：kahulām、krakulām、krakulām。（70）

这便是我简略讲述的细腰鼓的正规演奏。我将讲述瓶鼓的乐音敲击。（71）

可以在瓶鼓上以自由的手势敲出如下这些乐音：rakti、trikalau、klecadro、gauṇo、hathilā、thaṇaṇṇa。（72）

同样可以这样的指法，以右手敲出eṇaṇakṣāra和gradha等乐音，而以左手指尖敲出乐音go和matthā。（73）

双手应以紧手式敲出乐音muktollā等，以自由式敲击鼓面并发出乐音。（74）

手以寻常方式在鼓面敲出thitten和tra等乐音。自由敲击的乐音很特别，如施加压力，它便成为半紧半松的鼓音。（75）

敲击动作过快或频率很高，鼓音就会出错。这些都是敲击瓶鼓时需要简单了解的道理。（76）

智者认为这些都是未掺杂其他鼓点的纯粹鼓音。我将说明瓶鼓、细腰鼓和穆丹迦鼓的混合演奏。（77）

几种鼓一起演奏时，有的乐音（karaṇa）单独表现，有些则同时表达，还有一些依次表现。（78）

在这种混合演奏中，乐器敲出一个个音调。穆丹迦鼓敲出的乐音是ṇ、g、r、dheṅkā、kattham、traikho、kehulam、takita等，细腰鼓的乐音是daṅ、syeṅ、kahutām、matam等，而瓶鼓的乐音是thammaṭatthi、ḍām、kahulām、maṭatthi、deṅ、neṅ。（79-80）

其他一些鼓音常常是在混合演奏中表现的，前边提到的所有乐音也可根据需要在混合演奏中进行表达。（81）

细腰鼓在鼓乐合奏中可同步表现如下乐音：kahalām、ṇṇaṇṇām、khu、khu、ṇṇe、khe、dromo、doṇam、the、tho、tho、rthiddha。（82）

优秀鼓手（dhurya）可依次表现下述乐音：ṭa、ṭa、ta、ṭe、ghoṇaṇaṇa、kiriṇi、kiṇṇā。（83）

细腰鼓的随流式可表现下述乐音：ṇṇu、khu、khu、ṇa。穆丹迦鼓和瓶鼓演奏者应表现指法中的并列式（kṛtapratikṛta，XXIX.115）。（84）

戏剧人物的举止言行可由穆罗迦鼓（muraja）表现，演奏细腰鼓时也可模仿这些鼓音。（85）

表演行家不应在鼓乐演奏中运用变化式风格表现戏中人物的举止言行。当音步的表现不清晰时，这时的演奏手相为半规则式。（86）

演奏细腰鼓和穆丹迦鼓时，可随意运用滞后式手法。演奏穆丹迦鼓时也可采用滞后式。（87）

通常情况下，应在演奏所有乐器之前敲击细腰鼓。我将说明瓶鼓表现的乐音，它们是dasat、senta、tetitā、etsa、devede、rebhi、（ta）、nṛttāmathi。随意敲击两声后停下，再敲出ṇaṇṇāre之类的鼓音。（88-89）

然后，鼓手应以右手演奏音节bhredhī、kithi，以左手演奏音节gudathim、klam，再以指尖敲击 tatvavṛṣthau，敲出乐音 tam后，双手停止演奏。（90）

敲击乐音takam后，随后的演奏旋即结束。这些便是瓶鼓的演奏规则。接下来我将说明演奏鼓乐的几种指法（karaṇa）。（91）

映像式（rūpa）、并列式（kṛtapratikṛta）、分流式（pratibheda）、余波式（rūpaśeṣa）、洪流式（ogha）、单弦式（pratiśuṣka），这些是鼓乐演奏的六种指法。（92）①

两只手分别表现一种指法（karaṇa），这是所谓的映像式，例如：kham、khu、khu、ṇa、khu、gham、kraman、tthimam、tthettaram、ghaṭām、ghatthi、metthi、kaṭā、guddharaṇa、kiṭi、gham、ghe、kaghatām、ghe、kakham。

三种鼓表现一种乐音（karaṇa），这是所谓的并列式，例如：tham、ghu、khu、ṇa、khutham、kramamthi、vaggen、raghaṭam、ghaṭatthi、gham、tsām、idu、ghe、kuhulāṇṇam、do、gho、ṇa。

在穆丹迦鼓上同时表现两种乐音后，采用滞后式进行演奏，这是所谓的分

① 这些名称和前边第 29 章提及的六种九弦琴弹拨法的名称（XXIX.114）完全一致，值得注意。

流式，例如：dho、dho、kho、lā、la、ṇā、ṇā、tthi、ṭadhi、ghaṇḍam。

鼓音不清晰，这是所谓的余波式，例如：khu、khu、ṇo、ṇṇā、maṭaghem、gheṇḍāmaṭa、ghoṭā、mathi、ālyām、ghom。

穆丹迦鼓、细腰鼓和瓶鼓演奏者之间的敲击协调一致，这是所谓的单弦式，例如：ghaṭamaṭa、tthi、duṇa、ther、jakiṭi、kegheṇ、ghoṇ、ghoṇḍāghoṇa、kho、kho、kha、kuṭi、kiṭi、vakatthi、ṇaṇatthi。

所有鼓乐以慢速演奏，仿佛波涛怒号（ghoṣavada），这是所谓的洪流式，又称四方式（catuṣka），例如：tham、kiṭi、mam、thi、hi、kiṭi、gheṅ、ghaṇḍāṇam、ghoṇḍā、ghoṇa、ghaṭa、ghaṭa、ghaṭu、gheṅ、gham、ghe、virini、ṇagheam、tho、tho、tathau、ghe。

指法的结合运用有六种。智者应遵从规则运用指法。（93）

三种变速风格（yati）的名称是均匀式（samā）、流水式（srotogatā）、牛尾式（gopucchā）。变速风格是音速和伴奏风格的三种结合方式。它可分为吉祥式（rāddha）、连贯式（viddha）、舒缓式（śayyāgata）三种。三种音速是快速、匀速和慢速。三种合奏风格（pānika）的名称是同步式（sama）、领先式（ardha）和滞后式（upari），它们是各种指法的三种结合方式。

在鼓乐演奏中，如变速风格为均匀式，音速为快速，合奏风格为滞后式，这是吉祥式演奏。（94）

演奏中器乐地位突出，合奏风格为滞后式，变速风格为均匀式，音速为快速，这叫吉祥式演奏。（95）

变速风格为牛尾式，音速为匀速，合奏风格为同步式，这是连贯式演奏。（96）

在音乐演奏中表现上等和中等人物，表演风格为灵活式，这是连贯式演奏。（97）

鼓乐演奏的合奏风格取领先式，慢速，变速风格为牛尾式，这叫舒缓式演奏。（98）

演奏中歌曲的地位突出，演奏阿提瑜克多（atyukta）的风格为灵活式，这是舒缓式。（99）

演奏的标准源自慢速等，演奏节拍（kalā）等以合奏风格为基础。（100）

仔细思考戏剧表演后，可以根据自己的喜好，在鼓乐演奏中运用变速风格、合奏风格和音速。（101）

三种调试音（mārajana）的名称是孔雀音（māyūrī）、半孔雀音（ardhamāyūrī）、日行音（karmāravī）。三种调试音均与调整鼓的音调相关。（102）

孔雀音是指敲击调整修饰后的伐摩迦鼓产生持地音，敲击南方鼓（dakṣiṇa）发出具六音，敲击麦粒鼓发出中令音。（103）①

半孔雀音是指敲击调整后的伐摩迦鼓发出具六音，敲击南方鼓发出神仙音，敲击麦粒鼓发出明意音。（104）

日行音是指敲击调整后的伐摩迦鼓发出神仙音，敲击南方鼓发出具六音，敲击麦粒鼓发出第五音。（105）

调整牛尾鼓后可敲出近闻音，它是辅助音（anuvāda），也是一种调式音。（106）

孔雀音位于中令音阶，半孔雀音位于具六音阶，日行音位于持地音阶，它们都包含了变音。（107）

包含普通微分音的音调是固定音调，调试音和其他音调是变化音调。（108）

伐摩迦鼓与麦粒鼓被涂料（lepana）涂抹、调整修饰（āhārya）后，会产生或松或紧的效果，因此发出调试音。牛尾鼓和柯子鼓的调试音也是如此而来。（109）

鼓手应调整鼓的松紧程度，或在鼓的表面皮革上打孔（carmasphoṭa），使其发出调试音。（110）

伐摩迦鼓与麦粒鼓应以泥土（mṛttikā）涂抹修饰。现在请听我讲述这种泥土的特征。（111）

这种泥土没有夹带石子、沙子、草、糠，不是特别尖锐，非白净，无腐蚀性，无刺激味，不泛白，非漆黑，无酸性，无苦味，它适合涂抹，应以它修饰

① 按照原文，这里的伐摩迦鼓、南方鼓、麦粒鼓似乎也可理解为同一只鼓的左面、右面与上面。更加准确的理解和翻译，有待进一步研究与考证。

鼓。（112-113）

河岸上的青色泥土退去水分后，细软滑腻，适合用来涂抹鼓身。（114）

如泥土非常松散，泛白或黝黑，沉重或松弛，或夹带谷糠，也无青色泥土，鼓身便无法发出理想的乐音。这时候，小麦（godhūma）和大麦（yava）的粉混合后，可以派上用场。（115-116）

这种混合粉涂抹鼓身的缺陷是，它只能使其发出一种音调。因此，青色泥土适合用来涂抹鼓身，使其发出理想的音调。（117）

诸位优秀的再生族啊！我将说明合成音（samyoga）的特点。

三种合成音的名称是重合成音（gurusañcaya）、轻合成音（laghusañcay）与轻重合成音（gurulaghusañcaya）。

所谓的重合成音指采用长音节、慢速和指法中的洪流式（ogha）敲鼓而发出的乐音，例如：gheto、ketām、candrām、khetām、dvam、dvam、khetām、dhvam、dvam、drāghetām、kattām、khettām。

所谓的轻合成音指采用短音节且快速敲鼓而发出的乐音，例如：ghāṭa、maṭa、maṭa、ghaṭa、matthi、ghaṭu、ghaṭu、ghaṭu。

所谓的轻重合成音指结合长、短音节快速敲鼓而发出的乐音，例如：ghaṭa、vimathi、the、mathitham、kitām、gha、gamgha、mothikam、taddham、kaṭa、thim、karasthi、maghave。

三种击鼓方式（gata）是指真谛式（tattva）、随顺式（anugata，ghana）和多样式（ogha）。

应如此表演真谛式：敲鼓时音节清楚，音步和声调清晰可辨，音步具有规则的诗律，能使之区别于其他鼓点（karaṇa）。（118）

以（合奏风格中的）同步式（sama）与领先式（avara）演奏鼓乐，鼓点清晰可辨，鼓乐紧随歌曲（声乐），这是随顺式。（119）

以（合奏风格中的）滞后式开头，音速为慢速，变速风格和合奏风格为连贯式（āviddha），不限于一种敲击方式，这是多样式。（120）

所有鼓乐演奏都有八种一致，它们是音节一致、要素一致、节奏一致、音速一致、变速风格一致、首音一致、尾音一致、伴奏风格一致。（121）

鼓乐演奏的诗律与歌曲诗律的长、短音节一致，这是音节一致。（122）

鼓乐的几个分支如头尾、节奏和各种节拍均与歌曲的三个分支保持一致，这叫要素一致。（123）

鼓乐与歌曲的节拍和节奏在标准上保持一致，这是节奏一致。（124）

鼓乐与歌曲在慢、中、快三种音速上保持一致，这是音速一致。（125）

鼓乐与歌曲变速风格的均匀式、流水式、牛尾式保持一致，这是变速风格一致（yatisama）。（126）

弦鸣乐器、膜鸣乐器和气鸣乐器的微分音与歌曲微分音的首音一致，这是首音一致（grahasama）。（127）

笛子和维那琴的尾音和次尾音的音调与歌曲尾音、次尾音的音调一致，这是尾音一致。（128）

鼓乐伴奏遵循歌曲的同步式、领先式和滞后式，这是伴奏风格一致。（129）

我将说明所谓的十八种鼓调式（jāti），它们的名称分别是纯净式（śuddhā）、单色式（ekarūpā）、艳情式（deśānurūpā）、悲悯式（deśādapetarūpa）、连续式（paryāya）、支柱式（viṣkambha）、循环式（paryasa，paryastā）、激越式（samrambhā）、掌背式（pārṣṇisamastā）、苦行式（duskarakaraṇā）、牛舍式（ūrdhvagoṣṭhikā）、汇集式（uccitikā）、滑稽式（evamvādyā）、脱鼓式（mṛdaṅgapaṇava）、散花式（avakīrṇā）、半变式（ardhāvakīrṇa）、洪流式（samplavā）、激荡式（vidhūta）。我将举例说明其各自特征。

鼓乐演奏常常包含一到两个音节的敲击，适合表现所有行为，这叫纯净式。（130）

演奏包含kho、kho、kham、kham、kham、kham等音节的鼓调式，就是纯净式。它用于表现上等和中等女子的动作。（131）

利用点染式、阿迭多式、扩展式三种鼓乐演奏风格，逐一表现另一种风格即牛头式（gomukha），这是单色式（ekarūpā）。（132）

鼓乐演奏阿迭多风格的音节如droṅ、ghoṅ、doṅ、ghoṅ、gheghen，这是单色式。它用于表现男性的歌曲。（133）

以慢速或快速演唱歌曲时，单色式应用来表现所有角色；歌曲为匀速时，可以在了解地点、时间和情境的基础上，运用单色式。（134）

伴随穆丹迦鼓演奏时，所有其他乐器用一种指法演奏，这是单色式。（135）

以阿迭多风格演奏的艳情式（deśānurūpā），表现享受男欢女爱的艳情味。它以慢速演奏。（136）

例如，matthi、tthamabhū、tthi、kimā便是艳情式鼓乐的音节。它用来表现上等女性人物的艳情味。（137）

在快速演唱迂回歌时，敲击伐摩迦鼓与麦粒鼓，这是悲悯式（deśādapetarūpa）。它用于表达悲悯味。例如，在鼓乐演奏中体现悲悯式的音节是：ghedraṅ、ghedrāṅ、ghe、gheme。（138-139）

先用一种指法演奏鼓乐，以快慢中三种音速重复表演，这是连续式（paryāya）。例如，以左手敲击伐摩迦鼓与麦粒鼓所演奏的ghodāṅ、gheḍeṅ、gudughoṅ，便是连续式的乐音。它用于表现英勇味、奇异味和暴戾味。（140-141）

支柱式（viṣkambha）的鼓音是这样构成的：两个长音节、两个短音节、一个短音节、一个长音节、一个短音节。例如：siṅ、māṅ、ghaṭa、ghendra、gudu、gheṅ、gheṅ、ghama、tthi、mettham。支柱式用于表现上等女性人物的艳情味。（142-143）

以手相（pracāra）中的规则式和所有（四种）鼓乐演奏风格，连续敲击一个音节，这是循环式（paryasa）。循环式用于表现马车、天车、妖精（vidyādhara）、仙人、蛇神在天界或暴雨（dhārā）中快速行进。（143-145）

所谓激越式（samrambhā）的鼓乐音节是如此构成的：gheṅ、tāṅ、ghohṇām。它用于表现下等女性人物。（146）

以（五种手型中的）半空式（ardhapāṇi）敲击鼓身，开头为慢速，结尾为快速，这叫激越式，例如：magaṭham、kuyu、thakim、ghem、tām、ghohṇam。（147-148）①

以（四种风格中的）扩展式（vitasta）快速敲击鼓身上面和右边，这是掌背式（pārṣṇisamastā）。它用于表现包含艳情味和滑稽味的动作。（148）

① 此处的后三个鼓乐音节，是根据其他版本补齐的，高斯本只有前三个音节。

掌背式应以掌背在鼓身上敲出如下音节：tatthim、kaṭam、mamcchi和dhaundrāṅ、gudheṅ、gūdhitāṅ。它用于表现稳重的上等男性角色和檀那婆（dānava）的行为。（149）

双手交叉，以快速、慢速或匀速敲击所有穆丹迦鼓，这是苦行式（duskarakaraṇā）。（150）

苦行式表达如下鼓音：duṇa、duṇo、duṇā、kimka、dhima、gheṅ、ghoṭeṅ、madathidughakiṭi、gheṅ。（151）

苦行式用于表现魔王、蛇神、药叉、鬼（毕舍遮）、乐神和密迹天等的动作行为。（152）

以扩展式风格轻敲柯子鼓、麦粒鼓与伐摩迦鼓，或先敲麦粒鼓，再敲南方鼓与伐摩迦鼓，这是牛舍式（ūrdhvagoṣṭhikā）。（153）

以扩展式风格有力地敲击鼓音adhidhrṅ、dhrṅ，这是牛舍式。它用于表现天界人物的动作行为。（154）

所有演奏风格仿佛神秘的铁链（gūḍhśṛṅkhalikā），以它们演奏鼓乐，这是汇集式（uccitikā）。例如，汇集式演奏如下鼓音：kentākennāṅgaditām。它用于表现国王们的自然行为。（155-156）

以（四种风格中的）牛头式在穆丹迦鼓上敲击所有音节，这是滑稽式（evamvādyā）。它用于表现魔术师（kuhaka）亦真亦幻的动作行为，它演奏如下鼓音：gheṇṭāṇṭādo、tādhitā、gheṅ、gheṅ、yaṭatthi、ghaṭa、iṅghe。（157-158）

滑稽式用于表现侏儒、跛子、疯子（vihvala）、身有疾病或脚部受伤者的行为举止。（159）

以不同的指法敲击地面，这是脱鼓式（mṛdaṅgapaṇava），它适合所有的舞台（mañca）表演。脱鼓式用于表现女性人物的行为举止，它可表达如下音节：ghrom、ghrom、ṭem、ṭem。（160-161）

以三种指法敲击穆丹迦鼓，这是散花式（avakīrṇā）；以三种指法敲击细腰鼓和瓶鼓，这是半变式（ardhāvakīrṇa）。半变式应以牛头式风格在鼓上敲击如下音节：kentām、kentām、kentām。（161-163）

以半变式敲击瓶鼓、细腰鼓和穆丹迦鼓时，以合适的风格敲击如下包含短

音节的鼓音：thaṇ、goda、gheṇḍā、sendrām。这是洪流式（samplavā）。（164-165）

在洪流式的穆丹迦鼓演奏中，全部手指应以所有（三种）手姿敲击。洪流式用于表现戏中人物受到惊吓或在天界的诸种行状。（166）

敲击穆丹迦鼓的各种指法极其优美动人，便是激荡式（vidhūta），它用于表现上等人物的自然行状。激荡式的鼓乐演奏应包括如下音节：darige、gudugheṅ、tithi、klāma、tatthi、kaṇam、kukrām。（167-168）

这些便是智者应该了解的表现各种戏剧人物步姿行状的鼓调式。此处未提及的调式，可依据其意义向世人学习。（169）

智者在（运用鼓乐）表现十色（十种戏剧）中人物的诸种步姿行状时，应特别注意遵循相关演奏规则。（170）

对于七种传统歌曲（XXXI. 220）和各种节拍乐的诗律而言，应以真谛式、随顺式和洪流式（三种击鼓方式）来表现。（171）

欲使（鼓乐演奏与歌曲演唱达到）和谐一致，在表现戏中人物诸种步姿行状的歌曲演唱过程中，鼓乐演奏中出现的长音节应为数不多。（172）

利用鼓乐表现国王时，应运用真谛式和随顺式的击鼓方式，有时也运用洪流式，因为这些鼓乐可以自然地表现其迷人魅力。（173）

真谛式用于（传统歌曲的）第一种歌曲的演唱中，随顺式用于第二种歌曲的演唱，而洪流式的鼓乐演奏用于表现戏中人物的诸种步姿行状。（174）

对于其他几种歌曲的表现而言，鼓手可以随意运用各种方式敲击鼓乐，但须以随顺式的击鼓方式表现平缓的迂回歌（XXXII.389）。（175）

演唱上场歌（XXXII.26-27）时，应以随顺式击鼓（为其伴奏）；演唱下场歌和变速歌时，应以三种音速演奏鼓乐。（176）

演唱安抚歌时，应快速击鼓。歌曲（dhruvā）有五种（XXXII.26-27）。这便是演出创造剧时为声乐伴奏的鼓乐规则。（177）

为表现戏中人物步姿行状而演奏鼓乐时，行家应遵循与声乐音步的各种音量单位（mātrā）相关的表演规则。（178）

鼓手应该这样击鼓，以表现戏中人物的诸种步姿行状。接下来我将说明鼓乐演奏如何开头。（179）

有人说应以右击式和左击式敲击首音，有人说应以中指敲击首音，有人说应以空弹式（XXXI.378-379）敲击首音，还有人说应以食指敲击首音。应始终以右击式在南方鼓上敲击首音，以左击式在伐摩迦鼓与麦粒鼓上敲击首音，但在牛尾鼓上敲击首音应用食指。（180-181）

也可以空弹式为下场歌敲击首音，各种节拍乐常常以右击式敲击首音，各种歌曲则为两个左击式。歌曲的首音不涉及音速。[①]以食指敲击端倪歌的首音，也以食指敲击崇高歌的首音。（XXXII.385）（182-183）

敲击蜿蜒歌、艳情歌（XXXII.388）和安抚歌的首音应为双击式，节拍为一伽罗。（184）

空弹式包含四个两拍式的节奏。它将逐一表现歌曲的各个分支。（185）

这些便是智者应该了解的鼓乐首音敲击规则。接着我将说明刚舞和柔舞中的鼓乐演奏。（186）

绕祭歌第一轮无须乐器伴奏，但在最后一轮时应以双击式敲击鼓乐的首音。（187）

为了增添舞蹈表演的魅力，或可改变其表演的要素。歌曲的音速也会产生变化。（188）

舞蹈表演某个环节要求手势表演时，不应敲击鼓乐，而表演组合舞时，应敲鼓伴奏。（189）

由于舞蹈表演的需要而重复其中某个分支的表演时，先应伴以手势表演，继之以舞蹈表演。（190）

鼓乐演奏应契合歌曲每个音步的诗律，肢体表演应与歌曲和器乐的诗律合拍。（191）

鼓乐的开头和前奏应演奏长、短音节，并清晰地敲击这些声调（varṇa）。（192）

歌曲演唱为慢速时，应轻奏鼓乐；歌曲演唱为匀速时，应清晰地敲出鼓音；歌曲演唱为快速时，应以滞后式演奏鼓乐。（193）

在刚舞表演过程中，熟悉音速的鼓手应敲击节奏清晰、令人悦耳（rakta）的地道鼓音，以很好地为舞蹈表演伴奏。（194）

① 此处原文似乎残缺，因此导致理解困难。本章多处存在这一问题。

在包括舞蹈表演的所有戏剧表演中，先以真谛式、再以随顺式击鼓。戏剧表演如无舞蹈成分，则先以真谛式、后以洪流式击鼓。（195）

鼓乐应以或快或慢的速度为歌曲演唱伴奏，也应以相同方式配合脚的舞动及各种组合舞表演。（196）

戏剧表演中与歌曲、器乐相关的音步、音节规则，也适用于戏中组合舞的表演。（197）[①]

这些便是已经说过的十八种鼓调式。接着我将讲述与其相关的各种击鼓法（prakāra）。它们是奇妙式（citra）、自然式（sama）、清晰式（vibhakta）、断裂式（chinna）、并行式（chinnaviddha）、穿针式（viddha）、合奏式（anuviddha）、模仿式（svarūpānugata）、同步式（anusṛta）、窜调式（anusṛtavicyuta）、崎岖式（durga）、散花式（avakīrṇa）、半变式（ardhāvakīrṇā）、单色式（ekarūpa）、混乱式（parikṣipta）、伴奏式（sācikṛta）、挪移式（samullekha）、画像式（citralekha）、汇集式（sarvasamvāya）、标准式（dṛḍha）。（198）[②]

双手以静止式（nirvartita）等各种指法敲击鼓乐，有快中慢三种速度，有三种合奏风格，智者视其为奇妙式（citra）。（199）

以各种指法敲击瓶鼓、细腰鼓和穆丹迦鼓，结合各种体鸣乐器和气鸣乐器（vaṃśa）进行演奏，这是自然式（sama）。（200）

鼓乐演奏的范围并不宽，它敲击声音清晰，均合乎音节、合奏风格、音速等方面的规则，这是清晰式（vibhakta）。（201）

所有乐器一起演奏时，每种乐器均声音清晰，但快速演奏的鼓乐突然中断，这是断裂式（chinna）。（202）

乐器演奏时，以领先式演奏穆丹迦鼓，以滞后式演奏细腰鼓，这是并行式（chinnaviddha）。（203）

① 以上对鼓乐与舞蹈、歌曲的联合表演的叙述，似属窜入的文字。这说明，《舞论》在传抄过程中，出现了诸多的问题。这是现代学者解读该书时颇感困难的主要原因之一。

② 此处列举了 20 种击鼓法名称，但后文解说出现了"本色式"（XXXIII：206），换句话说，该书实际上论述了 21 种击鼓法。

以穆丹迦鼓的指法演奏细腰鼓，而这种指法与穿针式（IV.140）相关，这是穿针式（viddha）。（204）

乐鼓以穿针式配合其他乐器演奏，因其相互协调，这是合奏式（anuviddha）。（205）

以合奏风格中的同步式演奏的鼓乐自有特色，保持自己的本来面貌，这是本色式（svarūpa）。（206）

细腰鼓伴随穆罗迦鼓演奏，瓶鼓伴随细腰鼓演奏，这是模仿式（svarūpānugata）。（207）

鼓伴随其他乐器演奏，音速与之相同，听来如同步演奏，这叫同步式（anusṛta）。（208）

鼓乐有自己的调式，但在伴随另一种乐器演奏时，变成了后者的调式，这叫窜调式（anusṛtavicyuta）。（209）

鼓乐演奏不规范，却尝试所有风格的演奏，以致鼓音模糊难辨，这是崎岖式（durga）。（210）

在细腰鼓的协奏下，穆丹迦鼓以各种各样的指法演奏乐音，这是散花式（avakīrṇa）。（211）

以领先式快速演奏细腰鼓或瓶鼓，这是半变式（ardhāvakīrṇā）。（212）

所有乐鼓以同一种指法，演奏诗律规则的音步，这是单色式（ekarūpa）。（213）

穆丹迦鼓发音低沉，音节清晰，但却被细腰鼓的声音盖过，这是混乱式（parikṣipta）。（214）

以各种指法演奏一种鼓，为组合舞伴奏，这是伴奏式（sācikṛta）。（215）

演奏细腰鼓和瓶鼓后，再演奏穆罗迦鼓，这是挪移式（samullekha）。（216）

各种乐器与穆丹迦鼓、细腰鼓一道，以各种方式合奏，这是画像式（citralekha）。（217）

鼓乐以所有风格、音速和合奏风格进行各种演奏，鼓音清晰可辨，这是汇集式（sarvasamvāya）。（218）

鼓乐演奏的音速适中，协调一致，鼓音清晰，适合表现戏剧人物的各种步

姿行状，这是标准式（dṛḍha）。（219）

这些不同的击鼓法，应在充分关注情味的基础上进行表演，以配合歌曲演唱和戏剧人物的步姿行状。（220）

击鼓法（prakāra）和鼓调式（jāti）运用于所有鼓乐演奏风格，但表现戏中人物的步姿行状时，它们只能单独运用。（221）

我将讲述它们在戏剧表演中的具体运用。乐队应在舞台落座，面朝东方。乐队应坐在前述后台的两道门之间。穆罗迦鼓手面朝舞台而坐，细腰鼓手坐于其右，瓶鼓手坐于其左。这里，提到乐队的位置安排时，首先指的是鼓手。在他们中间有一位面北而立的男歌手，他的左边是一位维那琴演奏者，他的右边是两位吹笛者。一位女歌手面对着男歌手。这便是乐队的位置安排。

穆丹迦鼓、细腰鼓和瓶鼓演奏者，男女歌手，吹笛者和维那琴手已经准备就绪；弦鸣乐器已调好琴弦的紧松，根据相应的音阶旋律（grāmarāga，或译"音阶曲调""音阶拉格"）和变化音阶（mūrcchana）开始演奏；穆丹迦鼓手快速地按压敲击，以紧手式、半紧式和自由式击鼓，而瓶鼓手首先将双手放在鼓上。他们先得举行"三音颂"的仪式，祈求神灵赐福。

梵天掌管所有生物和无生物的成、住、坏，而"唵"音（sāman）出自其口。[①]歌手吟诵第一个音，取悦左边的乐神、右边的蛇神以及位于二者之间的水神；他吟诵第二个音，仙人欣喜；他吟诵第三个磅礴而雄浑的音，神灵喜悦。

三个颂音取悦神灵，智者因此称其为"三音颂"。（222）[②]

人们由此向梵天、毗湿奴和湿婆寻求庇护，仙人们因此称其为"三音颂"。（223）[③]

---

① 在印度古代文献中，记载梵天汇聚了创造、维系和毁灭世界的三大功能的文字似不多见。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol.2, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, p.188。

② 论者指出："Om 或曰 Cosmic Sound（梵音）渗透弥漫整个宇宙。印度思想家以各种方式表达这种神秘精妙……圣言 AUM 的三个字母（即 A、U、M）象征着创造的原理：A 是维持，U 是毁灭，M 是再造。用东方的术语说，它们分别代表梵天、毗湿奴和湿婆等三位大神。这便是象征性……圣言 AUM 从纯粹意义上说只是表达神性亦即最高存在的一种象征（symbol）。圣言 AUM 还象征三种实质：主观、客观、永恒。"John Christopher Kommalapudi, *Philosophy of Indian Music Contribution of the Trinity,* New Delhi: Akansha Publishing House, 2010, p.42.

③ 结合上下文分析，此处所谓吟诵"三音颂"，其实是指吟诵 Om（唵）这个神圣的声音符号，因此也可译为"圣音"或"梵音"。Om 是由 a、u 和 m 三个字母或曰音节构成的。

吟诵四吠陀时，首先吟诵Om（唵），所有歌唱的开头，也须吟唱“三音颂”。（224）

三种击鼓法、三种音速、六种节奏或三种节奏，还有鼓乐的阿迭多风格（艳情式风格），“三音颂”都须遵循。（225）

“三音颂”包含三个音节，且由长、短音节组成。a、u和m须得三个一组地吟诵三次。（226）

“三音颂”的仪式完毕，应该根据戏剧表演的序幕规则，在鼓乐伴奏下以三种音速演唱戏外歌，它的诗律和音节与歌曲保持一致。演唱节拍乐时，须有真谛式和随顺式的鼓乐伴奏。“三音颂”、乐器安放和歌手就位等仪轨临近尾声，开始演奏鼓乐。首先敲击鼓的左边和上面，然后以牛尾式的变速风格敲击牛尾鼓，此后，穆丹迦鼓加入。所有鼓以四种风格和各种指法一起演奏。随后，还应演奏九弦琴。

如果有人问，为什么先演奏鼓乐？答案是：先奏鼓乐，会使（戏剧表演）获得成功。

舞台上的声乐演唱，先由鼓乐提示。舞台前挤满了女人、儿童和凡夫俗子。音乐演奏能够激发他们的兴趣。

音乐大师希冀乐、舞、剧表演协调一致，学者们希望唱词音步清晰，女人渴求甜美歌声，其他人想听高大嗓门。（227）

鼓乐结束，女舞者进入（avataraṇa）舞台，演奏穆丹迦鼓的行家应以手指轻敲鼓面，演奏由短音节构成的鼓乐，为刚舞（tāṇḍava）的表演伴奏。为女舞者登台亮相而奏的鼓乐临近尾声时，双手以双击式击鼓。应以各种指法演奏鼓乐，以配合柔舞和各种组合舞，这种鼓乐的指法结合了（维那琴的）弹拨方法（dhātu），所谓“令人悦耳”（samam rakta）正是如此。[①]

接着，在表演启幕仪式的环节时，应以点染式风格，在鼓的左边和上面同时敲击乐音，例如：dheṅ、mati、dhaṅ、mathā、dheṅ、dhiti、ṭit、sam、kram、

① 本章前边写道：“在刚舞表演过程中，熟悉音速的鼓手应敲击节奏清晰、令人悦耳（rakta）的地道鼓音，以很好地为舞蹈表演伴奏。”（XXXIII.194）

kram、khoka、ṇe、devyām、kentām、kiṭ、gheṅ。[①]

在两轮绕祭歌结束后敲击乐音，可以四种风格演奏纯粹的一种鼓调式，例如：kho、kho、ṇām、kho、kho、ṇāṇi、kha、kho、kho、khonā。

第三轮绕祭歌结束后，在舞台上表演敬拜梵天的中性步（napumsakapāda，V.99）时，鼓手应敲击如下音节：khokho、dokho、khakeṇām、ghaghagha、tāgham。当第四个演员（V.101）登场时，鼓手的手指几乎是掠过鼓面，敲出音节kondukhoṅ。

表演启幕歌的每一乐段和祭旗歌、艳情步时，鼓手敲击的首音是gheghentām、gheṅṅo、ghakhaṇādoṇām、ghoghagheghaghe。

表演祝辞歌和祭旗歌时，鼓手应以（六种击鼓指法中的）单弦式（pratiśuṣka）敲击如下音节：tho、kho、tho、khe、kha、gho、gheṅ、ṇādabhyaṅ、khoddho、kutām、kha、khe、kheṇa、kasu、guka、gheṅ、nokhi、kheṅ、tāṅkheṅ、ṇam、kiṭi、ghagheṅ、ghekaṭuka、ghudu、kamla、valākho、kho、kho、kho、vāghnu、tetām、mālim、ṅmmām、tiṭi、vatthi。

表演入戏（raṅgadvāra）、吟诵因陀罗旗帜歌和艳情步（cārī）等时，鼓手应以阿迭多风格演奏，并以双击式敲击首音；在表演暴戾步（mahācārī）的仪式时，鼓手应以扩展式风格演奏，并以食指敲击首音；在序幕表演时，应以新的方式敲击配合刚舞的鼓乐，即以双击式敲击首音，以左手敲击如下音节：kho、kho、ṇām、do、do、dokah、mokah、daheṇa、ṇātho、tho、ṇo、gho、gha、ṭamaṭa、thigham、gho、gho、kaṭha、kaṭa、phaṅkho、kho、khokita、kaṭa、kaṭām、ghaṭa、kamatthi、gho、gho、mithi、ṇām、kiṭi、kinām、khakavalam。

应举例说明以点染式风格敲击乐鼓的情形。

在点染式风格演奏中，应以食指敲击鼓的首音，例如：ṇaṇa、kho、ka、ṇaṇo、madhuṇām、kho、kho、mathi、takitām、tadhitam、kinti、kitām、kiṭi、kinto、kho、kho、matitā、matthi、tramati、tikiti、kentām、drentām、nata、kentām、ṭaghetāndrām、kṛntām、drām、drāntām、kinnām、kinnām、kentām、

① 为了方便读者辨认和排版印刷，dheṅ mati dhaṅ 等前后相连的乐音（鼓语）加上了顿号，如dheṅ、mati、dhaṅ。下同。

mudrām、ghreṇ、ghreṅ、ghram、klem、ghram、drāgrām、ghadre、drām、ghendrām、ghendrām、ghaṅe、kleṅ。

幕布拉开后，为了表演获得成功，应按照序幕表演的仪轨，为偶数型节奏的歌曲演唱伴奏鼓乐，在奇数型节奏的歌曲演唱中，也不应停止鼓乐演奏的节拍。传奇剧等十色中的男主角有四种类型：坚定而高尚的、坚定而傲慢的、坚定而多情的和坚定而平静的。我将说明，如何利用鼓乐恰如其分地表现他们相关的步姿行状。在表现神灵的步姿行状时，鼓乐应包含如下音节：bram、dhram、dhram、dhrādram；在表现国王的步姿行状时，应敲击ghemtām等音节；在表现中等男性人物时，鼓乐一般包括如下音节：dhram、klam、dhaṭu、gheṅ、gheṭiṭitthiduna、kiṭi、drām、nām、nām、dhradrām。接下来我将说明慢速声乐（歌曲）的鼓乐伴奏。

戏剧表演中，舞者的脚步须与歌曲三拍（伽罗）、一拍、两拍或四拍的音步节奏合拍，而歌曲又应与鼓乐的节奏合拍。（228）

我将说明鼓乐为戏剧人物各种情状伴奏的规则。在戏中人物快速行走时，鼓手应以不规则式等（手相）敲击诸如vam、vam、ghe、ghe、ṭām等音节。这些已经在前边讲述三种手相（pracāra）时如实说过。我将再度说说鼓乐演奏的相关规则。

仔细思考戏中人物的行走速度和方式后，鼓乐行家应以三伽罗或四伽罗的节奏表现其步姿行状。（229）

鼓乐演奏时，声乐（演唱）不应有一或两伽罗的停顿。因此，戏中人物的动作应与鼓乐协调，而非与歌曲演唱保持一致。（230）

戏中人物快速行走时，击鼓节奏应与前述表现人物步姿行状时相同。这时的鼓乐多奏如下音节：dhraṅ、dhraṅ、gheṅ、gheṅ。（231）

表现船、战车、天车、鸟儿和天神的行动时，应以手指快拨鼓面，或双手以四倍式节拍风格（catuṣka）交替敲击鼓面。（232）

表现痛苦、不幸（ārti）、患病、诅咒、苦恼、与爱人分别、破财、杀戮、囚禁、发誓（vrata）、苦行（niyama）、斋戒（upavāsa）等时，启幕歌中的鼓乐演奏应为前述的点染式风格。表现提迭、檀那婆、药叉、罗刹、小魔等时，乐鼓应演奏下述音节：dhṛṅ、dṛṅ、khada与gha、ṭu、tu、tanta、tetodrā等。表现

跛子、残疾人（vikala）、侏儒、驼背等的举止行为时，鼓乐应演奏ghetām、kaṭakām等音节。表现苦行者、仙人（muni）、湿婆教徒和佛教徒等的行为特征时，鼓乐应演奏如下音节：do、kho、dvitvikhi、duguvoo、klanti、kitiki。表现丑角、太监（nirmuṇḍa）、仆人（upasthāyaka）和宦官（varṣadhara）等人的举止形态时，鼓乐应演奏如下音节：ghe、gheṅ、stāno、ṇṇo、doṇṇaṇṇā。表现年老的精通吠陀的婆罗门学者、老太监和胖子等的举止形态时，鼓乐应演奏如下音节：dhrām、dhrom、dhrām、droṅ、dhiṅ、droṇām、kho、kho、ṇā。表现大象、马、驴、骆驼、战车、天车和其他车辆时，乐鼓通常应敲出vamkiṭi等音节。在表现上等、中等和平庸男性人物时，应在思考世人的情味的基础上演奏鼓乐。这些便是表现戏中男性人物的鼓乐规则。

我将讲述关于戏中女性人物的鼓乐表演。表现上等女性人物中的女神时，乐鼓应敲击如下音节：vamgati、kipi、dhameṭa、prathi、ghe。乐鼓表现王后的音节通常是kathi、kathi、mathi、do、do、khu、khu。乐鼓表现婆罗门女子的音节是cam、kitti、kithi、ghaṭa、maṭa、thi、ghe。表现中等女性人物如妓女、女艺人等时，乐鼓应敲击如下音节：gha、khu、khu、ghikiṭa、matthi、kiṇa、toṇām、gho。表现平庸女性人物的鼓乐音节大多是：marathi、kule、keḍa、khukhi、khi。这些便是表现女性人物的鼓乐演奏的简略叙述。①

在某些特殊情况下，也可按照与男性人物相似的方式演奏鼓乐。由此产生害怕、苦恼、悲哀和愤怒等情由（vibhāva）。在此，应以合适的风格饱含情味地演奏鼓乐。

以合适的鼓调式、风格、击鼓法和指法，演奏各种各样的音节，这是优秀的鼓手（vādaka）。（233）

---

① 婆罗多提到的这些鼓音或乐音也可称为鼓语。无独有偶，中国少数民族音乐中也有类似的音乐语言。例如，一位学者研究土家族打击乐的曲牌后指出，土家族摆手锣鼓的众多曲牌都是历代口传心授而保存下来的。摆手锣鼓演奏简便，一般为一人掌鼓，一人击锣，一人击钹即可。他们的协作或曰团队合作可由大量生动形象的拟声词进行说明，这些拟声词就是固定的“锣鼓经”或曰“锣鼓谱”：“冬冬匡…”、“冬冬得打打…”、“且匡且匡卜七卜匡且…”等等。参见田世高：《土家族音乐概论》，北京：中央民族大学出版社，2002 年，第 299 至 315 页。婆罗多虽然只是就鼓语论鼓乐，并未就鼓乐和体鸣乐器的拟声协作发表过多的观点，但其探讨音乐语言的旨趣不可否认。译者自幼随父习鼓击锣，并与草台乐队合作表演多次，近几年多去土家族地区考察民间音乐表演，对此印象颇深。因此，从中印古代音乐语言比较的角度进行思考，或许会有一些新的结论。

为变速歌伴奏的鼓乐分为模仿式（anuvaddha）、敲击式（viprahārika）、圆满式（siddhigrahaṇa）和断裂式（paricchinna）。

例如，变速歌的模仿式鼓乐伴奏是：kho、kho、ne、khe、ghe。变速歌的伴奏鼓乐临近尾声时的音节是：dhrām、drām、kho、kho。演奏圆满式鼓乐的情境是：

表现执掌王权（aiśvarya）、失去记忆、疲倦劳累、整理衣服和装饰时，应以各种指法演奏圆满式鼓乐。（234）

圆满式应运用合适的鼓乐风格，包含各种鼓乐指法，节奏为五伽罗或六伽罗。

圆满式还用于下述场景的演奏：在台词吟诵的停顿间隙、在做完某件事情时、当衣服或饰物掉落时、在整理头冠之际。（235）

断裂式用于所有达鲁瓦歌的鼓乐伴奏。①在歌曲演唱的开头和结尾，应以扩展式风格敲击浑厚而宏大的鼓音，表现男性上等人物，节奏为五拍或六拍，例如：dhum、dhum、dhum、lka。

表现女性上等人物时，鼓乐为阿迭多风格，例如：ṇa、ṇām、kho、khe、naṇṇām。表现平庸女性人物时，应敲击契合蜿蜒歌和曲折歌的鼓音，例如：saṅkete、kiṭi、viṇṇām。在其他情况下，敲击的节奏减半。

接下来讲述关于安抚歌、入场歌、填补歌和祭旗歌的鼓乐演奏。应以（三种伴奏风格中的）同步式演奏清晰的鼓音；如为快速演奏，应以滞后式演奏各种鼓音；如为慢速演奏……（译者按：原文残缺）。以阿迭多风格为祭旗歌伴奏时，应以半个双击式演奏鼓乐。

在演唱安抚歌和变速歌时，应该这样演奏鼓乐，以表现戏中人物的举止行为。（236）

相反，没有鼓乐伴奏时，也应演唱歌曲。在最后一个双击式时，乐鼓应敲响首音。（237）

在快速和慢速的歌曲演唱中，乐鼓应敲击la、ṣo、ṣa等音节；在艳情歌的演唱中，乐鼓应敲击如下音节：ṇa、de、de、de、de、de、kho、kho、kha；在蜿蜒歌和曲折歌的演唱过程中，乐鼓应敲击如下音节：ṇa、ṇṇā、vu、vu、ṇa、

① 只有温尼译出“断裂式用于所有达鲁瓦歌的鼓乐伴奏”，参见温尼本第四卷第1535页。

ṇā、kho、ṇa、ṇṇā、de、de、de、de、kho、kho、kho、kha。

现在讲述关于崇高歌（uddhātya）的鼓乐伴奏。①

为崇高歌伴奏的鼓乐，用来表现戏中人物慌慌张张、心情激动、心花怒放、惊奇不已、忧愁悲哀或收到礼物的情景。（238）

现在讲述歌曲结束时的鼓乐演奏方式。它们包括汇集式（samhanana）和轮回式（samsaraṇa）。应以随流式（XXXIII.162）的指法在崇高歌临近尾声时快速敲击如下音节：ghettām、kikiṭi、datta、kettikim、goda、gha、ghe、do、gha、ṭe、gho、ghe、yado。在蜿蜒歌和曲折歌结束时，乐鼓应敲击如下音节：dham、drām、dham、drām、takitām、takitām、gududhe；如是慢速的蜿蜒歌和曲折歌，乐鼓应敲击如下音节：dhe、dham、dheṭa、maṭadhe、ghe、chimaṭam、kaṇṭachi、maṭachi、karmāka、dīdhiṭī。在艳情歌结束时，乐鼓应敲击如下音节：kinta、kintām；如是慢速的艳情歌，乐鼓应敲击音节ghatatām。在祭旗歌结束时，乐鼓应敲击音节vavaṭā。

我已经如此讲述了下场歌、入场歌、填补歌和变速歌的开头和结尾处的鼓乐演奏规则。（239）

鼓手应努力钻研音乐节奏、节拍、音调的相关知识。

智者说，不了解音乐节奏、节拍和经论的鼓手，只是一个“敲皮者”（carmaghātaka）而已。（240）

鼓手应根据表演规则演奏鼓乐。接下来我讲述各种鼓的特征。②（241）

鼓（mṛdaṅga）有三种形态：柯子树形（harītakī）、麦粒状、牛尾状

① 本书依据的M. 高斯校勘版（XXXIII.237, Vol.2, p.178）和R. 格维校勘版《舞论》（XXXIV.249, Vol.4, p.455）均写作uddhātya（应为“崇高歌”的名词强化形式，参见高斯本XXXII.384），但在高斯英译本中则以udghātya代之，显然是拼写失误。值得注意的是，在N.P. 温尼整理和翻译的《舞论》中，原文为udghātya（XXXIII.287，Vol.4，p.1535）。

② 以龟兹乐为中介，部分印度古代乐器以各种形式传入中国。例如，唐代十部乐中所用上百种胡、汉乐器中，天竺乐器有十一种。诸如羯鼓、都昙鼓、答腊鼓、毛员鼓、琵琶、筚篥和箜篌等或带或不具外族特色的乐器，为丰富中国古代音乐做出了自己的贡献，其中地位突出的鼓乐或许与印度古代的鼓乐存在不解之缘，这从上述鼓名便可见一斑。参见金文达：《中国古代音乐史》，第199至206页。另外，也可参见Dilip Bhattacharya, *Musical Instruments of Tribal India,* New Delhi: Manas Publications, 1999。鉴于目前国内对印度古代乐器的系统研究还有赖于相关翻译和实地考察、合作探索、深入研究，译者在此寄望于印度古典音乐研究者和世界梵学界的有志之士发大誓愿、积大功德。中印古代文艺交流的研究还有很多类似的引人入胜且令人欲罢不能的领域。

(gopuccha)。这些是鼓的形状。(242)

柯子鼓(āṅkika)形如柯子树，麦粒鼓(ūrdhvaka)形如大麦，牛尾鼓(āliṅgya)形如牛尾。(243)

穆丹迦鼓和柯子鼓长三个半多罗，面上直径十二指(aṅgula)。(244)

麦粒鼓长四多罗，面上直径十四指。(245)

牛尾鼓长三多罗，面上直径八指。(246)[1]

细腰鼓长十六多罗，中腹细小，面上周长八指，直径五指。(247)

细腰鼓边缘厚度为半指，中空，直径为四指。(248)

瓶鼓(dardura)犹如直径十六指的水瓶(ghāta)。智者认为瓶鼓应酷似瓶子，面上直径十二指，鼓体四周有凸出的边缘。(249-250)

接下来我将讲述(用来制作乐鼓的)上等皮革的特征。这种优等皮既不老朽，也无破损;既无乌鸦啄啮，也无厚厚油脂，更无烟熏与火烤的损害。(250-251)

牛皮没有上述六种缺陷。它的表面如同蓓蕾，恰似雪白的素馨花(kunda)，也如皎洁的明月。它表面柔滑，没有腐烂迹象，这种牛皮值得称道。(252-253)

按照规矩，精于此道者将带着毛的牛皮，放入冷水中浸泡一夜，然后取出。接下来，他以精心处理过的牛粪(gomaya)，将一团细薄的牛皮(candraka)擦拭干净，再将其固定在鼓面上。鼓的边缘应塑造为花的形状，并有三股皮绳相绕。一条布带绕过鼓身，并交叉打结。(可在鼓上敲出三百个音节。)鼓面两端的边缘应打三十个孔，以便穿过十条绳带固定牛皮。应在每三个孔中选取一个固定绳带。(253-257)[2]

这种方法适用于所有柯子鼓的制作程序，但不应依此方法制作穆丹迦鼓，行家始终不能以混合着牛奶酥油(ghṛta)、香油(taila)和芝麻粉(tilapiṣṭa)的洛诃纳(rohaṇa)来涂抹穆丹迦鼓。依此方法将柯子鼓、牛尾鼓和麦粒鼓系

[1] 此处“应为三多罗”的原文在高斯本中残缺，因此根据巴罗达本(XXXIV. 258，Vol.4，1964)和K.Joshi的校勘本(XXXIV. 258，Vol.4，2009)译出含义。这两种版本此处的原文是：kartavyastātatrayamathāpi。

[2] 此处原文或晦涩难解，或残缺不全，因此参考和借鉴温尼本译文而译出其大致含义(XXXIII. 305-307, Vol.4)。

好，待敬拜神灵后，将其置于地面。(258-260)[1]

上师出生高贵，他精于体鸣乐器，熟知乐论原理。他涤除欲念，调伏诸根，本性温和。他已斋戒，身穿白衣，头发稀少，发大誓愿。在月初吉祥的角宿(citra，角星日)或月宿(hasta，轸星日)，他应以芳香的牛粪，为梵天、湿婆和毗湿奴构思和描绘三个祭坛(maṇḍala)。(261-263)

他先把牛尾鼓放在梵天祭坛内，把麦粒鼓放在名为楼陀罗(湿婆的名号之一)的第二个祭坛内，将柯子鼓斜放在毗湿奴祭坛内。(263-264)

他以各种鲜花和混合了蜜糖的乳糜为供品(upahāra)，向牛尾鼓献祭。应向柯子鼓祭供阿布波(apūpa)和罗吉迦(locikā)，接着应以万字式向麦粒鼓敬献包括罗吉迦、阿布波、饭团和青多利迦的所有祭品。应以令人陶醉的夹竹桃花(karavīra)等鲜花装饰这些祭品，再以红布将其精心处理。(265-268)

毗湿奴祭坛内的柯子鼓四周环绕着咒语(bīja)，应向它敬献花环、服饰、黄色药膏(ālepana)、乳糜(pāyasa)和各种各样由牛奶、米和水煮成的供品。(268-269)

向婆罗门布施(dakṣiṇā)后，让其口诵吉祥(svasti)。祭拜乐神后，应奏响鼓乐。(269-270)

应以精心擦拭好的绳子将细腰鼓的四周系好，再以牛皮将其覆盖。穆丹迦鼓、细腰鼓和瓶鼓也如此打扮。(270-271)

我将讲述这些乐器的保护神。学者们认为金刚时(vajrekṣaṇa)、商盎迦尔纳(śaṅkukarṇa)和摩诃盖罗摩尼(mahāgrāmaṇi)是穆罗迦鼓(muraja)的保护神。它们因为以泥土(mṛt)制作，便称为mṛdaṅga(乐鼓)；因为可以搬动携带，称其为bhāṇḍa(器具)[2]；因为置于高处(ūrdhvakaraṇa)，称其为muraja(穆罗迦鼓)；因其与敲打(todanā)有关，称其为ātodya(乐器)。与bhāṇḍa(乐器)有关的规则首先讲完，接着讲述细腰鼓(paṇava)。之所以称为dāru

[1] 此处原文与M. 高斯校勘的《舞论》及其他版本的《舞论》有出入。根据巴罗达本(XXXIV. 272, Vol.4，1964)和K.Joshi的校勘本(XXXIV.272，Vol.4，2009)，其含义为：“这种方法适用于穆丹迦鼓、细腰鼓和瓶鼓的制作，智者始终以混合着牛奶酥油(ghṛta)、香油(taila)和芝麻粉(tilapiṣṭa)的洛诃纳(rohaṇa)涂抹新制的穆丹迦鼓。”

[2] bhāṇḍa含有财物、宝物、道具、器具、资本、乐器等意。

（木），因其可以劈开（dārayati），dardara（瓶鼓）由此得名。（272-275）

大仙人（善元）见穆丹迦鼓、细腰鼓和瓶鼓已经制成，便为它们分别构思与云（megha）相似的音调名。电舌（vidyujjihva）这团雨云声音洪亮，遂赐予伐摩鼓①为音调；帝释象（airāvaṇa）是一团壮观的雨云，被赐予麦粒鼓；名为闪电（taḍita）的雨云被赐名为牛尾鼓的音调；青莲（puṣkara）这团云被赐名为南方鼓（dakṣiṇa）的音调；杜鹃（kokila）这团云被赐名为伐摩迦鼓的音调；欢喜（nandi）这团云被赐名为麦粒鼓的音调，女神（siddhi）这团云被赐名为柯子鼓的音调名；黄褐（piṅgala）这团云被赐名为牛尾鼓的音调名。（275-279）

若想表演获得成功，须向这些云团献祭，而精灵们也喜欢这种祭品。向神灵们献祭后，应在舞台上表现戏剧（prekṣā）。（未向神灵献祭，不能表演戏剧。）②智者应将乐鼓放在牛粪堆（karīṣa）上。（279-280）

当舞者将细腰鼓等乐器拿来后，应按照仪轨表演消灾仪式（śāntikarma）。在十色（十种戏剧）表演中，应奏响四只细腰鼓。在十色的其他情境表演中，应奏响相同数量的鼓乐。穆丹迦鼓、细腰鼓和瓶鼓应在传奇剧、创造剧、街道剧、独白剧和争斗剧的演出中伴奏。智者应该了解乐鼓表演的这些特点。（281-284）

接下来我讲述击鼓手势（upahasta）的特征。这些需要学习的手势有五种：剪刀式（kartari）、自然式（samahasta）、手背式（hastapāṇi）、循环式（vartanā）、棍杖式（daṇḍahasta）。双手的食指和拇指轮番击鼓，这是剪刀式；利用手掌的前半部分，以相同的距离轮番击鼓，这是自然式；先以左手掌背与手指响亮地击鼓，再以右手掌击鼓，这是手背式；在四次击鼓中，先落右手，再落左手，这是循环式；先以左手击鼓，再以右手击鼓，这是棍杖式。优雅（sauṣṭhava）、轻盈（laghu）、多变（bāhulya）和稳重（dṛḍhatā），这是击鼓手势的所有四个优点。这便是我讲述的击鼓手势的特征。（285-292）

接下来我讲述鼓手的特征。精通歌唱、器乐、节奏、音速、演奏的开头和结束，手法灵巧，熟悉各种伴奏风格与演奏成功的秘诀，善于演唱歌曲，喜欢技艺，演奏中身手柔和，全神贯注，心思敏捷，喜欢演奏调试音，善于锻炼身

① 印度学者认为，此处的伐摩鼓和南方鼓在现代印度乐器中，分别称为“波扬鼓”（bāyān）和“达诃纳鼓”（dāhinā）。参见印度学者集体英译的《舞论》（2006年版）之注解42，第513页。

② 高斯本没有括号中的这句译文，译者根据巴罗达本补译（XXXIV.291，Vol.4，1964）。

体，身体强壮，有成就感，这样一位鼓手应视其为优秀者。（293-294）

懂得如何给乐鼓涂抹调音（粘鼓），勤于练习演奏四种鼓乐风格，在各种场合均获成功，手无缺陷，可以很好地演奏各种鼓音（karaṇa），懂得伴奏中的乐舞歌协调一致，熟悉多种鼓乐如何开头，知道如何演奏美妙的鼓乐，因为上述种种优点，他可称为优秀的穆丹迦鼓手。（295-296）

不出差错，精通各种击鼓手法和节奏，善于掩饰演奏的瑕疵，勤于练习各种鼓音的演奏，由于这些优点，他可被视为优秀的细腰鼓手。（297）

心神专注，心思敏捷，身手迅捷，灵巧轻盈，通晓各种鼓乐演奏规则，也熟悉其他乐器的演奏，这样的瓶鼓手值得点赞。（298）

仔细观察所有戏剧表演和了解世人的欣赏情趣后，鼓乐演奏的叙述就此结束。那些没有在此提及的规则，可以在观察和思考各种鼓乐风格与鼓调式、并向经典和经论学习的基础上领悟。（299）

鼓声响亮，清晰可辨，普闻广布却又可操控，紧贴手掌，包含三种鼓乐风格，充满悦耳的音调，这是穆丹迦鼓演奏的精妙之处。（300）

首先应该关注鼓乐演奏，因为它可称作戏剧表演的基础（śayyā）。鼓乐演奏和声乐演唱如一帆风顺，戏剧表演就不会失败。（301）

以上便是婆罗多《舞论》中名为《膜鸣乐器》的第三十三章。

第三十四章　人物性格论

接下来我将具体讲述（戏剧）人物性格（prakṛti）①的特征和四种主角（nāyaka）的情况。（1）

戏中男角与女角全部分为三种：优秀角色、普通角色、下等角色。（2）

精通各门工巧技艺（śilpa），通晓各种经论，控制感官，睿智聪明，坦率正直（dakṣiṇa），善于享乐，扶助穷人，深沉稳重，慷慨高尚（audarya），谦恭温顺（śālinī），具有坚毅和布施的美德，这是优秀男角。②（3-4）

善于模仿世人行状（upacāra），精通各种技艺与经论，睿智聪慧，本性温柔，这是普通男角。（5）

语言刻薄尖酸，品性恶劣，性格低贱，心如毒箭（śalya），性情易怒，充满各种暴力色彩，杀害亲朋好友，喜为庸俗之事，沉默寡言，邪恶阴险（piśuna），言辞傲慢（uddhata），忘恩负义（akṛtajña），懒惰倦怠（alasa），侮辱尊者（mānya），垂涎（lola）女性，性好争吵，为人不忠（sūcaka），作恶多端，抢夺他人财物，具有这些恶习者，就是下等男角。（6-9）

接下来我依次讲述女角的特征。话语温柔（mṛdubhāṣā）③，端庄稳重，谈吐含笑，待人随和（aniṣṭhura），遵从长者教诲，含羞默默，谦恭矜持

---

① prakṛti 有“人物”“性格”“基本特征”等意思，根据本章内容将其译为“人物性格”。根据下一章（XXXV.43）的相关内容看，prakṛti 也有“演员”的意思。文中的“角色”与其意思大致相同。

② 此处原文有脱落，如“善于享乐”便缺失 bhoga（欢乐）一词，因此以意译的方式译出全句。

③ 此句的高斯译文与原文有出入，因其将 mṛdubhāṣā 译为 tender nature（四卷本 2014 年版的 Vol.4, p1788; 两卷本 2016 年版的 Vol.2, p.1043.），而温尼（N.P. Unni）2014 年版《舞论》将之译为 gentle speech（Vol.4, p.1551.）。

（vinaya），天生丽质（rūpābhijana），本性温柔，严肃沉着，具有这些品质的，就是优秀女角。（10-12）

不多不少地具有上述品质，且有一些无关紧要的瑕疵，这是普通女角。（12-13）

几乎具有下等男角的全部品质，这是下等女角。侍女（preṣyā）等角色具有混合品质。（13-14）

阉人（napumsaka）具有下等男角的品质。优秀的再生族啊！戏剧中的国舅（śakāra）和浪人（viṭa）等角色也具有混合的品质。以上便是男角、女角和阴阳角（阉人）的品质。（15-16）

现在（tu）依据其品性（śīla）讲述他们的分类。男主角分为四类，他们是优秀的或普通的角色，具有各种角色的特征。（17-18）

男主角可分为四类：庄严傲慢型（dhīroddhata）、勇敢迷人型（dhīralalita）、坚毅崇高型（dhīrodātta）、庄重安宁型（dhīrapraśāntaka）。（18-19）

（男主角扮演的）天神为庄严傲慢型，国王为勇敢迷人型，将领和大臣（amātya）是坚毅崇高型，婆罗门和商人为庄重安宁型。（19-20）

丑角（vidūṣaka）也可分为上述四类，他们是苦行者、婆罗门、再生族、弟子，分别对应于天神、国王、大臣和婆罗门的角色类型。这些丑角在主角与恋人分离后充当友伴，他们还擅长交谈。（20-22）

戏中众多男角中，遭受厄运后获得幸福的这一位，就是男主角。（23）

戏中有诸多类似的表演，但厄运与幸运最为显著（prakṛṣṭa）的一位，就是男主角。这些始终是诗（戏剧）中的男主角。（24-25）

接下来我讲述四种女主角（nāyikā）：女神、王后、淑女、妓女（gāṇikā）。根据她们的各种特征，女主角可以分为四类：稳重型（dhīra）、妩媚型（lalita）、高傲型（udātta）、温顺型（nibhṛta）。女神和王后具有所有这四种品质。①（25-27）

淑女具有高傲和温顺的品质，而妓女和女艺人（śilpakārikā）具有妩媚和高

---

① 即女神和王后具有稳重、妩媚、高傲、温顺四种品质。

傲的品质。（28）

所有角色依据行为包括两种情形：宫外型（bāhya）、宫内型（ābhyantara）。我将说明二者的情况。（29）①

表演与国王临幸（upacāra）相关的角色，是宫内型；表演与宫外活动相关的角色，是宫外型。（30）

我将讲述表演后宫里与国王举止行为（upacāra）②相关的各种女性角色。王后（mahādevī）、夫人（devī）、贵妃（svāminī）、美人（sthāyinī）、御女（bhoginī）、女艺人（śilpakāriṇī）、女伶（nāṭakiyā）、舞女（nartakī）、贴身侍女（anucārikā）、侍女（paricarikā）、巡夜女（sañcārikā）、使女（preṣaṇacārikā）、女总管（mahattarā）、女秘书（pratīharī）、少女（kumārī）、奶妈、女总监（āyuktikā），这些是国王后宫里的角色。（31-34）③

接受灌顶，出身高贵，美德加身，正值韶华，心如止水，无怨无嫉，知夫性情，总能同甘共苦，始终以祭礼祈求夫君吉祥，安宁慈祥，稳重大方，照顾后宫诸人，这是王后具有的品质。（35-37）

除了不能参加净化仪式（satsamskāra）外，具有王后的所有其他品质，自豪于王族血统，一心渴望与君王共享云雨之乐，总是明亮鲜艳的打扮，嫉妒情敌，④青春美貌而富有激情，这是夫人的品质。（38-39）

将帅、大臣和其他辅臣的女儿，由于性格、美貌和美德而获得国王喜爱，恩宠和荣誉加于一身，凭自身品德而获主隆恩，这是贵妃的品质。（40-41）

特别青春美貌，情欲强烈，擅长云雨欢爱，嫉妒情敌，从不倦怠，保持清醒，准备出击，并不刻薄，善于区分尊者与否，这是美人的品质。（42-43）

---

① 结合后文看，这里论述的宫内型角色以王后等女性为主，宫外型角色以国王等男性为主。这与前边第 24、25 章关于内部表演和外部表演的叙述有所差异，内部表演以国王为主，外部表演以妓女和浪子为主。

② 这里的 upacāra 包含“临幸同房”“云雨交合”和“举止行为”等各种意思。

③ 后宫的十七种女性角色，加上后边所说的太监（阉人）或曰宦官，一共是十八种角色。参见后文第 81 颂。

④ 高斯认为跋娑忽视或超越了这些规则，因为其创作的《惊梦记》中的莲花公主（Padmāvatī）并未嫉妒王后仙赐（Vāsavadattā）。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.2, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, p.205。

敏捷伶俐，冰雪聪明，高傲，温顺，心如止水，忍辱克己，总有香料、花环的鲜艳装扮，随顺国王的心意，从不妒忌情敌，轻视虚名，品行端正，温文尔雅，不喜浮躁，这是御女的品质。（44-45）

擅长各种艺术（kalā），精通种种技艺（śilpa），熟悉制造香料的各种手艺，通晓各种绘画方法，谙熟卧床、坐具和乘舆的制造工艺，甜美，睿智，敏捷，靓丽，聪慧，温柔，稳重，这是女艺人的品质。（46-47）

美丽有德，落落大方，肢体优美，贤淑庄重，举止端庄，喉咙发音轻柔甜美，温婉悦耳，可发种种音调，擅长表演艳情（helā）和感情（bhāva），洞悉真情的表现，举止温柔，聪明伶俐，长于表演各种乐器，通晓音调、节奏和停顿，善与表演大师合作，擅长戏剧表演，具有辨识正误（ūhāpoha）的能力，正值美艳韶华，这是女伶的品质。（48-51）①

四肢优美，精通六十四艺，聪明睿智，谦恭有礼，没有女性的瑕疵，总是落落大方，不会偷懒，不知疲倦，熟悉各种技艺，通晓舞蹈歌曲，美貌青春，光彩照人，赛过同辈女伶，这是舞女的品质。（51-54）

在任何情况下都随侍国王左右，她便是所谓的国王贴身侍女。（54-55）

负责伞、卧床和坐具，为国王摇扇、按摩，在国王装扮时涂香料，为其佩戴装饰品和花环等，她是所谓的国王侍女。（55-57）

常在花园、神庙和临幸殿（krīḍāprāsāda）等处巡游，敲钟报时（yāma，三小时），戏剧行家将其排除在临幸范围之外，具有这些特征的女性被称为巡夜女。（57-59）

时常被国王派遣执行秘密任务，安排幽会，智者称其为使女。（59-60）

负责保护整个后宫，欢喜地吟诵天神和举行祭礼，她是女总管。（60-61）

将涉及条约和战争等事务的各种信息禀报于国王，她是女秘书。（61-62）

不谙情爱乐趣，安安静静，规规矩矩，矜持羞涩，她是少女。（62-63）

熟悉先王的处事原则，得到先王的敬重，熟悉后宫所有人，她是奶妈。（63-64）

---

① 高斯认为，或许是为了国王安全起见，后宫的戏剧表演不允许男演员参与。柬埔寨和印度尼西亚的王宫里，也只有女演员表演戏剧。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.2, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, p.206。

负责看管库房和武器，看守果实、根与药草（auṣadhi），负责检查国王的饮食，过问国王使用的香料、饰物、花环与服饰，还被派遣照料其他诸多事务，她是女总监（āyuktā）。以上便是后宫的全部女性角色。（64-66）

再生族啊！现在我讲述后宫中其他被委以职责、使命的角色。（67）

不鲁莽，不焦躁，不贪婪，不苛刻，慈祥宽厚，内心喜悦，不愠不怒，抑制感官，无欲矜持，没有瑕疵，忠心服侍国王，没有女性的痴情（mada），来自王国各地的这些人，可以委以宫廷差事。（68-70）

太监是第三种角色，应将其安排在王宫里巡游。门卫（snātaka）、内侍（kañcukiya）、太监（varṣadhara）、宦官（aupasthāyika-nirmuṇḍa）应安排在后宫各处值守。阉人（apumāmsa）和失去性欲的男人，在戏中经常被安排在宫中活动。（70-73）

举止高雅的门卫应安排在门口值守。老年婆罗门精明熟练（kuśala），清心寡欲，国王始终将其派往王后处服务。（73-74）

有知识，懂真谛，清心寡欲，富有智慧与睿智，这类人是内侍。应派内侍去管理政务。应派太监去办理与情爱相关的事务。应派宦官去侍奉女性，护佑少女和女童。应派贴身侍女去迎接令人尊敬的女性。（75-78）

在后宫负责照料国王起居的女性，应在后宫负责人的安排下，熟练掌握戏剧中所有舞蹈的表演。（78-79）

精明熟练，但却精力不济，虚弱胆怯，性如女人，生来规规矩矩，他们是太监。（79-80）

阉人没有女人品性，清心寡欲，叫做宦官（nirmuṇḍa）。这是我讲述的后宫十八种角色。（80-81）

接下来我讲述后宫外的人物，他们是：国王、将帅、祭司（purodhās）、大臣（mantrin）、辅臣（saciva）、法官（prāḍvivāka）、国师（kumārādhikṛta）以及其他许多法庭的秘书（sabhāstāra）。我将逐一说明其种类和特征。（82-83）

品性良好，富有智慧，心地坦诚，控制感官，机敏勇敢，记忆力强，神勇睿智，心思纯洁，深谋远虑，精力旺盛，知恩必报，言辞巧妙，承诺保护世人，擅长各类工作，清醒不糊涂，亲近老年人，通晓《政事论》

（*Arthaśāstra*），施行各方略，善区分正误，识他人品行，英勇坚毅，虚怀若谷，通晓各种经论要义，练习各门工巧技艺，谙熟《治术论》（*Nītiśāstra*），心有效忠意，明察国家兴衰之势，洞悉敌方漏洞之处，懂得感恩，无甚恶习，此乃国王之美德。（84-88）

品行端正，心地诚实，拒绝懒惰，言辞甜蜜，洞悉敌方漏洞之规律，熟悉征伐时机之奥秘，精通《政事论》，明财富真谛，效忠国王，族人敬之，通晓天时地利，此乃将帅之美德。（89-90）

出生高贵，睿智聪慧，精通吠陀天启（śruti），通晓治术（nīti）奥秘，居于国土，效忠君王，心思纯洁，践行正法，祭司大臣，美德若是。（91）

富有智慧，通晓政事，神勇无畏，言辞动听，践行正法，精通《政事论》，心系老百姓，国王对此人，总授辅臣（amātya）位。（92-93）

足智多谋，学问渊博，熟悉诉讼（vyavahāna）程序，懂得交易真谛，遵循正法，不偏不倚，沉着稳重，明辨是非，仁慈宽厚，不愠不怒，不骄不傲，一视同仁，法庭之上，他为法官。（93-95）

机敏清醒，积极活泼，不知疲倦，亲切宜人，严以律己，宽以待人，坦率公正，机智老练，熟悉政事，通晓规则，明辨是非，精通各种经论要义，不受激情等困扰，世世代代效忠国王，因此诸种美德，委以国师（kumārādhikṛta）之职。（95-97）

按照毗诃波提（Bṛhaspati）的看法，熟悉具体事务的人，须在思考大臣品德的基础上，选定秘书。（98）[①]

我已讲述了戏中所有人物的情况，接下来我将说明（演员扮演的）各种角色（bhūmikā）的特征。（99）

以上便是婆罗多《舞论》中名为《人物性格论》的第三十四章。

---

① 通过上述文字可知，《舞论》的确受到了《政事论》（即《利论》）等治术类著作的安邦治国术思想影响。

第三十五章　角色的分派

现在我讲述戏中角色的分派（vibhāga），各种人物因此扮演不同的角色。（1）

行家全面分析其行姿（gati）、语言、肢体动作、真情（sattva）和品性（śīla），分派演员（pātra）表演戏中的角色（bhūmi）。（2）

因此，考察演员的品质后，上师挑选戏中角色就不太费力。（3）

考察了演员们的气质后，行家选择演员扮演戏中不同角色。（4）

四肢完美无瑕，匀称紧凑，风华正茂，神采熠熠，不胖不瘦，不高不矮，嗓音悦耳，面容清秀，具有这些特征的演员，可扮演国王一角。（5-6）

身躯庞大，身材魁梧，咆哮如雷，眼神不威自怒，眉毛自然弯曲，此等演员可扮罗刹、恶魔和提狄一族，因为男演员的表演须有肢体和动作的配合。（7-8）

眼睛、眉毛、额头、鼻子、嘴唇、脸颊、面部、脖颈及上下其他部位好看，四肢优美，身材高大，步态优雅，不胖不瘦，潇洒自如，品行端正，聪慧睿智，形容俊朗，此类优秀演员（bharatottama）可扮国王与王子。（9-11）

四肢完美，吐词清晰，不高不胖，明察秋毫，勇敢无畏，此类演员应确定（viniścaya）为扮演将帅或大臣。（12-13）

黄眼长鼻者，无论高矮，均可扮演内侍或婆罗门。（14）①

在其他一些情况下，也规定了相应的戏剧法。角色的选择应考虑演员的年纪和身体状况。（15）

驼背，畸面，胖壮，独眼龙（kāṇākṣa），品性差，衣着丑，行动迟缓，身

① 高斯认为这种形象描述或许暗示内侍与婆罗门是雅利安种族，而下边第16至17颂的描述说明雅利安人不会成为奴隶。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.2, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, p.215。

材矮小，面目古怪，形体怪异，眼神木讷，鼻子扁平，有奴隶相，智者应选择其扮演奴隶（dāsa）一角。（16-17）

身材弱小、瘦削者，应在戏中扮演疲惫不堪者。胖壮魁梧者，应在戏中扮演健康人。（18）

再生族啊！如果找不到合适的演员，上师就应该考虑其他人选的本性、情感和肢体表演。（19）

这种人的自然动作无论怎样，都该接受上师的调教，然后表演各种情感。（20）

在其他情况下，规定了相似的一些戏剧法。考虑演员的出生地和服饰后，指派其扮演某些角色。（21）

对于多臂、多面、古怪脸、野兽脸或如驴脸、骆驼脸、象脸等其他许多脸而言，戏班主须考虑运用泥土、树脂、皮革等做成的面具进行表演。（22-23）

演员不得以本来面目走入舞台，他须以颜料和饰物等掩饰自身。（24）

在戏剧表演中，演员应依据其年龄和服饰，以身体的自然形态表演角色。（25）

恰如某人抛弃了本性和身体，以别人的身体表演别人的情感，智者（演员）也可认为"我是他"，并以服饰、语言、相似的肢体动作表现别人的情感。（26-27）

在舞台上表演的角色可以分为三类：本角（anurūpa）、异角（virūpa）、串角（rūpānusāriṇī）。（28）

女人扮演同龄的女性角色，男人扮演同龄的男性角色，这是本角。（29）

儿童扮演老人，或老人扮演儿童，且在戏中流露真性，这是异角。（30）

男人表演女人的情态（bhāva），或女人表演男人的性情，优秀演员们称之为串角。女人也可随心所欲地扮演男性角色，但老人和儿童不可模仿彼此的举止动作。（31-32）

精力充沛的男人英勇强壮，可以表演吟诵，而女性始终表演歌唱。女性大多天生适合歌唱，男性则适合吟诵，因为女性声音天生柔美，男性嗓音天生雄浑。（33-34）

尽管男性熟悉传统的歌唱规则，但其声音不柔和，缺乏魅力。（35）

尽管女性的吟诵或男性的歌唱或许可取，但都是本质的颠倒，应被视为一种点缀（alaṅkāra）。（36）

在神庙、王宫和将帅等人的居所，通常是由女演员表演男性角色。（37）

女演员常常扮演温柔的角色，因此，她们扮演女性、半神等角色。（38）

通过兰芭（Rambhā）和优哩婆湿（Urvaśī）等的表演，戏剧在天国扎根。戏剧表演在人世间的王宫也是如此。（39）

上师应按经论教诲训练女演员，聪明的上师不能让她们自己练习表演。（40）

应该认真地训练女演员表演男角，因其本性表现为娇娆妩媚。她们天性温柔的一面可见于（舞蹈表演的预备动作即）庄严式（sauṣṭhava），男演员的肢体优美只是一种点缀而已。（41-42）

演员（prakṛti）与角色（bhūmikā）拥有相似境遇和行为时，自然的基本体式（karaṇa）[1]为戏剧增光添彩。（43）

乐于乐舞而不知疲倦，这常常是女演员的优点，戏剧表演的柔美和力度皆出于此。（44）

如同蔓藤因鲜艳花朵显得美丽，女演员擅长表演爱和相关情景，戏剧因而魅力倍增。（45）

应始终重视女演员的乐舞训练，因为缺少乐舞表演，就没有情味和肢体动作的端庄大方（sauṣṭhava）。（46）

包含各种情味的戏剧表演可分为两类：文戏（sukumāra）、武戏（āviddha）。（47）

传说剧、创造剧、独白剧、街道剧、感伤剧是文戏，因其以表现人为基础。（48）

国王欣赏文戏的表演，因此，应由女演员表演包含艳情味的戏剧。（49）

戏中如有激烈战斗、快速动作和许多激动行为，应由男演员而非女演员来表演。（50）

---

① 高斯译本将此处的 svabhāvakaraṇa 译为 natural limbs and organs（自然的肢体与身体器官），参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.2, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, p.219。译者依据上下文语境，将其理解为“自然的基本体式表演”或“自然的基本动作表演”。

戏中如无粗野狂暴的肢体动作，遵循音速、节奏和节拍，音节弹奏遵循标准，吐词发音清晰明朗、令人愉快，情感丰富，应由女演员来进行表演。（51-52）

以刚猛的组合体式表现劈、刺、战斗等，大量运用幻术、魔术、泥塑（puṣta）等道具、妆饰，有许多高傲的男演员和少许高傲的女演员，表现崇高和刚烈风格，这便是武戏。（53-54）

演员们把争斗剧、神魔剧、纷争剧、掠女剧称为武戏。演员们应以扮演天神、恶魔和罗刹表现武戏。因此，应分派不同演员表演戏剧。接下来我讲述妆饰如何增添戏剧的魅力。（55-56）

一个演员披着几件服饰，如何就可表现国王的品质？因此，有人说，戏剧法流行时，我可用所有戏剧法表演戏剧。演员脸上涂彩，装饰加身，以深沉稳重、慷慨大方的姿态表现国王的特征。因此，演员犹如跨越七大洲一样。（57-59）

脸上涂彩以后，演员方可活动肢体。接受上师的教诲、展现肢体的优美后，演员犹如国王，国王也如演员。（60-61）[1]

演员借助与国王相似的优美肢体表演，表现了国王的情感。接受上师的教诲，演员（naṭa）在舞台上大放异彩，国王始终也自然地闪亮舞台。扮演国王随从的人，也如同神圣的角色。在戏剧中，演员运用恰当的语言、服饰，并按合适的年龄扮演角色。（62-63）

演员利用恰当的服饰、按照合适的年龄与相应的规则，装扮角色的面貌。（64）

因此，应选择合适的人表演国王的举止言行。接下来我讲述戏班主的品质。（65）

我将说明戏班主的品质。首先，他应掌握一切与戏剧表演相关的情况，懂得理想的语言修饰，懂得节奏的规则，懂得音调和乐器的一般原理。

精通四种乐器，熟悉其种种演奏方式，熟悉各种异教外道的仪式，熟悉《政事论》的要义和精髓，熟悉妓女的举止言行，精通《爱经》，熟悉各种步姿和动作表演，通晓情味，精通戏剧表演，掌握各种技艺，通晓词句与诗律的

---

① 高斯认为上述关于国王和演员的表述是非常睿智的，因为国王是下凡人间的神灵，代表了一种超凡的形象。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.2, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, p.221。

规则，通晓一切经论，懂得星相原理，熟悉人体的能（dehavyāpāra），知晓地球各方情形及山川、人口、风俗习惯，熟悉王族世系后代，聆听并理解经论要义与行为规则，将其付诸实践、教诲于人，具有这些品质的人，可为戏剧上师或曰戏班主[1]。（66-71）

请听我讲述戏班主的自然品质：记忆力好，富有智慧，稳重大方，语言坚定，富有诗意（kavi），健康，温柔，仁慈宽厚，话语亲切，不骄不躁，语言真诚，聪明伶俐，纯洁正直，不贪心，不奢求赞许（pratipatti），这便是他的自然美德。（72-74）

比戏班主的优点稍微少一些，这是中等角色，他可视为班主助理。（74-75）

演员（naṭa）开朗大方，面容可亲，熟悉各种道具的运用，聪明伶俐，熟悉表演规则，运用自如。（75-76）

熟悉与戏班主相关的所有戏剧表演的特征，熟悉妓女言行，温柔聪明，富有诗意，通晓经论要义精髓，熟知妓女，明察秋毫，口若悬河，机智过人，这是表演浪人（viṭa）的特征。（76-77）

衣着华丽，饰物俗艳，无名发火，无名安静，说摩羯陀语，行为反复无常，为平庸角色，这是表演国舅（śakāra）的特征。（78）

身材矮小，牙齿突出，驼背弯腰，说话结巴（dvijihva），容貌怪异，光头秃脑（khalati），眼睛泛红，这是表演丑角的特征。（79）

喜好争吵，语言啰嗦，容貌丑陋，在监视下服务，善于识别是否为尊者，这是表演侍从（ceṭa）的特征。（80）

始终乐于接受师尊的教诲，学习技艺，优美动人，激情洋溢，饱含真情，谦恭温柔，通晓六十四艺，精通伺候国王之道，抛却女人通病，语言甜蜜，叙述清晰，机智伶俐，不知疲倦，具有这些品质的人称为表现高等妓女（gaṇikā）

① 此处的“戏剧上师和戏班主”的原文是 ācāryah sūtradhāra。参见 Bharata, *Nāṭyaśāstra*, Vol.2, Edited by Manomohan Ghosh, 2016, p.204。高斯的相关译文是：…should be made a teacher and Director（原文如此）。参见 Bharata, *Nāṭyaśāstra, A Treatise on Ancient Indian Dramaturgy and Histrionics*, tr. by Manomohan Ghosh, Vol.2, 2012, p.222。按照英语语法来说，a teacher and Director 意味着谈及的对象为一人。另一些学者将其译为…should be made the Ācārya as well as Sūtradhāra。参见 Bharata, *Nāṭyaśāstra*, tr. by a board of scholars, 2014, p.593。因此，似乎可以判断婆罗多多处提及的上师（或曰表演上师、戏剧上师、表演大师）与戏班主实为一人。

的演员。（81-83）

形容姣好，品质高尚，很有教养，青春焕发，佩戴金项链与花环，光彩照人，亲切温柔，嗓音迷人，语音柔和，练习不倦，熟悉音速、节奏和味的表现，佩戴所有饰物，花环和香料装饰其身，具有这些特征的人，应为女主角。（84-86）

不分场合地笑，面容粗糙，举手投足不合常规，老是生气，可怜兮兮，总是高傲、浮躁，智者不会让这样的人出任女主角。戏班主应该熟悉角色（prakṛti）的这些特征。（86-88）

再生族啊！接下来我讲述剧团的各种成员：与演员打交道的男演员（bharata）、丑角、乐师（tauripa）、演员（naṭa）、戏班主、剧作家（nāṭyakāra）、衣冠师（mukuṭaka）、金匠（ābharaṇakṛt）、花匠（mālākāra）、服装师（veṣakara）、染匠（rajaka）、画师（citrakāra）、工匠（kārava）、艺师（śilpin）、乐手（kuśīlava）[1]以及其他一些各有其名的剧组成员。（88-90）

在戏中一人肩负重任，表演各种角色，演奏各种鼓乐（bhāṇḍa），熟悉各种道具，这是男演员。（91）

模仿包括女角在内的所有角色的举止言行，取悦众人，反应迅速，制造笑料（narmakṛta）、隐藏笑料并展示笑料[2]，巧妙地运用讽刺语言，他是所谓的丑角。（92-93）

喜好乐器（tūrya），精通乐器，通晓所有乐器的演奏，拥有所有的乐器，他是所谓的乐师。（94）

naṭ的词根（dhātu）含义是表演（naṭayati）。因此，包含情、味和真情并不断表演人间故事的人，就是演员。（95）

利用甜美的祝词和赞词（stauti）、吉祥的表演，令所有人欢喜，这叫献诗（nāndī）。在戏剧表演中，利用各种方式，以梵语和俗语的吟诵感染众人，这

① Kuśa 和 Lava 是《罗摩衍那》主人公罗摩的一对儿子，他俩擅长演唱歌曲。因此，kuśīlava 在后来演变为优秀歌手或优秀乐手的代名词。参见 Bharata, *Nāṭyaśāstra*, tr. by a board of scholars, 2014, p.597。

② 制造、隐藏和展示笑料，可联系前边第 22 章第 50、53 颂进行理解。

是献诗。（96-97）

接受上师的教诲，掌握综合表演声乐、器乐与吟诵的原理（sūtra），此人可谓戏班主。（98）

按照经论的教诲，在不同角色中注入种种味、情和真情，此人可谓剧作家。（99）

掌握四种乐器的演奏规则，按照经论要义和自己的理解（hetuvihita）表演戏剧，他可称演员（naṭa）。（100）

熟悉各种鼓乐演奏，通晓音速和节奏，深谙味的表现（rasānuviddha），四肢优美，她适合担任女演员（nāṭakīyā）。（101）

制造适合各种角色利用的头饰（śīrṣaka）、多款特别的服饰和顶冠（mukuṭa），此人便是衣冠师。（102）

按照各种规格（vidhi）制作饰物的人，可称金匠。可以按照所运用的材料，命名制作装饰品的工匠。（103）

制作五种花环的人，可称花匠。负责演员服装运用的人，可称服装师。（104）

通晓绘画者，可称画师。熟悉服装染色者，可称染匠。利用树脂（jatu）、石头（aśman）、金属（loha）和木头制作各种器物（dravya），此人可称工匠。（105）

熟悉各种器乐演奏规则，精通乐器演奏，可称乐手，因其熟练、纯洁、稳重。（106）

依赖工巧手艺（śilpa），或以此为业，或操练此艺，并在技艺方面大有长进，他便是所谓的艺师。（107）

以上是对智者所谓的演员（naṭa）一族的解说，他们熟悉戏剧表演规则，运用各种戏剧表演中的诸多道具。（108）

我已经讲述了各种戏剧角色的分派、按其功能而区分的剧组成员（prayoktāra），也阐发了戏剧经论（nāṭyaśāstra）。仙人们啊！现在你们还要我解说什么？（109）

以上便是婆罗多《舞论》中名为《角色的分派》的第三十五章。

第三十六章　戏剧下凡

欢喜且出于好奇，仙人们再次提问，请教全能全知的婆罗多。他们是阿底梨耶（Ātreya）、极裕仙人（Vasiṣṭha）、普罗什提耶（Pulastya）、菩罗诃（Pulaha）、盖珞杜（Kratu）、安吉罗（Aṅgira）、乔达摩（Gautama）、投山仙人（Agastya）、摩奴（Manu）、智者天寿（Āyus）、众友仙人（Viśvāmitra）、笨首（Sthūlaśiras）、娑婆尔达（Samvarta）、波罗提摩达纳（Pratimardana）、优沙那（Uśana）、毗诃波提（Bṛhaspati）、犊子（Vatsa）、揭婆诺（Cyavana）、迦叶波（Kāśyapa）、达鲁婆（Dhruva）、杜尔婆娑（Durvāsa）、遮摩多蛤蜊（Jamadagni）、摩根德耶（Mārkaṇḍeya）、盖罗婆（Gālava）、婆罗多婆遮（bharadvāja）、莱毗耶（Raibhya）、神圣的蚁垤（Vālmīki）、宽宏（Sthūlākṣa）、钉相（Śaṅkulākṣa）、乾婆（Kaṇva）、慧客（Medhātithi）、俱舍（Kuśa）、那罗陀（Nārada）、大山（Parvata）、妙乐（Suśarma）、艾迦达温（Ekadhanvin）、浮液（Niṣṭhyūti）、天宫（Bhavana）、陶糜耶（Dhaumya）、百乐（Śatananda）、成伤（Kṛtavraṇa）、持斧罗摩（Jamadagnya Rāma）、持斧罗摩之父（Jamadagni）、伐摩那（Vāmana）。（1-6）

（仙人们说）我们专心聆听后，已经切实地领会您所讲述的古代的戏剧吠陀。（7）

尊者啊！您可在此澄清我们心中的疑惑，除了你，还有谁会真正通晓戏剧吠陀呢？（8）

我们向您请教以理解戏剧，并非是出于对你的轻慢、较劲或妒忌。我们当初没有提问，是怕打断您。因此，请您将戏剧的奥秘（guhya）完完整整地解释一下。（9-10）

您说过戏剧就是世人的行为事迹，那么，请您一定说说世间（loka）的奥秘。（11）

再生雄牛啊！请告诉我们序幕中扮演天神的角色怎样？此处为何鸣响器乐？它为何而奏？哪一位天神为此欢喜？喜悦后他又将何为？戏班主（sūtradhṛk）已行净化仪式（śauca），为何还要进行净化？婆罗门啊！戏剧如何从天国下凡地界（urvītala）？你的家族为何以戏剧之名立足于世？①（12-14）

听了众仙人的话后，婆罗多牟尼再度答复，向其解释其中的奥秘。（15）

婆罗多说：

众婆罗门啊！你们恪守誓言（suvrata），咨询我序幕规则，我将为你们解释。请好好地听！（16）

此前我解说破除障碍（vighna）时，已经完整地解说了序幕的表演规则。（17）②

正如保护身体免受武器的伤害一样，祭祀（huta）是消除来自各方的罪业。低声祈祷（japa）、祭祀并向神灵敬拜，念叨赞颂和祝福的言辞，唱颂其业其情，演奏所有乐器，演唱所有歌曲，清除罪业、破除魔障后，天神们为赞歌而喜，向我发话：我们完全为你的表演而倾倒。因其迷倒神灵和阿修罗后，又迷倒世间众人，这一表演遂命名为祝辞（nāndī）③。（18-22）

伴着回响一方的歌声与器乐，以合适的语调，念叨吉祥的赞词，所有的罪业消除，到处是吉祥幸福。（23）

到处响彻器乐声，罗刹和魔障主无从现身。（24）

听闻祈神的声音、台词吟诵、迎娶（āvāha）和出嫁（vivāha）时的歌声和器乐，见识了为国王祈福的祭祀仪式，杀人如麻者也总会消失的。祝辞（喜辞）的神力可与念诵吠陀真言要义媲美。（25-26）

我从因陀罗与湿婆处得知，歌声与器乐要比沐浴净身和低声祈祷强过千倍。（27）

何处有器乐演奏和戏剧表演，何处有歌声（gīta）与奏乐（vādya），此处断

---

① “你的家族为何以戏剧之名立足于世”的意思是，戏剧如何从天国下凡人间？
② 参见前文第 5 章第 80 至 83 颂。
③ 此处表示“祝辞”或“献诗”的 nāndī 本意为喜悦、满足，因此它也可译为“喜辞”。

然不会出现灾祸罪业。（28）

因此，为敬拜神灵，我以各种颂歌（stotra）与颂诗，创造了旨在礼敬、供奉（舞台保护神）的序幕表演。（29）

优秀的再生族啊！因为在舞台上敬拜，戏班主的头部变得疲倦不堪，可以水为其净化。（30）

净化自身后，戏班主吟诵着祭拜因陀罗旗（jarjara），这些均已在论述序幕表演时言及。净化仪式由此而来。（31）

我将解说戏剧如何下凡世间，因为我无法隐瞒一切。（32）

我所有的儿子痴迷于“戏剧吠陀”（Nāṭyaveda），长时间练习这门工巧技艺（śilpakarma），他们带着笑声表演的笑剧，惹恼了所有人。（33-34）

在观众面前，他们刻意表演了一出戏（kāvya）。这部满是邪恶行为表演的戏不受欢迎，它残暴、不祥，表现了低俗的行为，讥讽了众仙人。（34-35）

听闻此事后，众仙人暴跳如雷，气势汹汹地对所有演员发话，语言如烈火灼人：“哎，再生族啊！我们不该如此受辱！为何要侮辱我们？你们是何用意？（36-37）

你们忘乎所以，失去理智，傲慢自大，你们的邪恶智慧将会消弭无形的。（38）

在一众仙人和婆罗门面前，在遇见他们时，你们将没有资格参与婆罗门的活动（即不可吟诵吠陀），举止言行将如首陀罗一般。（39）

你们只会成为首陀罗，与他们一样处世为人，你们家族的后代将会不洁。（40）

你们的后代及其妻子、儿女会成为舞蹈演员，侍奉他人。”（41）

天神们听说我的儿子们遭到诅咒的原委后，全都焦虑不安，遂走近众仙人。（42）

以因陀罗为首的天神们说：“遭此不幸，戏剧将会毁掉。”（43）

众仙人回答说戏剧不会毁掉，但其诅咒的其他部分将会完全兑现。（44）

闻听众仙人严苛刻薄的话后，我的儿子们全都萎靡不振，只想自杀了事，他们怒气冲冲地走到我面前说：“我们完全被你毁了！我们因为戏剧表演的瑕疵而沦落到首陀罗的地步。”（45-46）

我安慰他们说，他们的行为没有过错，不必难过。仙人的话从来不会虚妄不实，这确实是命运安排的规则，因此你们得到安抚后，不要毁灭自己。（47-48）

你们知道戏剧是梵天所阐释的，因此应通过表演，传授给徒弟和其他人。（49）

戏剧的创造是艰苦的，它依托于卓越之物，带来巨大福祉，它是吠陀支和副吠陀。不要毁掉戏剧！（50）[1]

你们按照我从天女们那儿听来的规则，表演戏剧后，全都去举行赎罪仪式（prāyaścitta）吧。（51）

过了一些时候，一位名叫友邻（Nahuṣa）的国王，通过策略、智慧和勇毅，获得了天国统治权。他统治这方天国，获得了神圣的善报。看见天神们的音乐和戏剧表演后，他有些心痒痒了。（52-53）

他在心里思索：天神们表演的戏剧如何才能在我的居处（世间王宫）上演？为了这一戏剧表演，国王双手合十，向天神们恳求：请让天女们表演的戏剧也在我的屋里上演吧！（54-55）

以毗诃波提为首的天神们答复说：天女们与凡人一同相聚闻所未闻。（56）

因为您是天国之王，我们该给您一个友善而合适的建议：就让戏剧上师去往尘世，取悦于您！（57）

友邻王双手合十，对我说道："世尊啊，我期盼戏剧在地上立足！（58）

天神们曾经承诺我，您会来做教师的。优秀的再生族啊！现在您出现在我面前，我获得了师尊。（59）

在祖父（指Pururasvas，即洪呼王）的房屋里，优哩婆湿（Urvaśī）曾经向后宫的人们讲述过戏剧和他的事迹。（60）

由于优哩婆湿的消失，国王郁郁寡欢而终，宫中众人相当难过，戏剧因此

① 高斯不同意这里的说法，坚持认为印度戏剧并非起源于吠陀。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.2, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, p.234。

失传。[1]（61）

我期盼在太阴日（tithi）举行的祭祀仪式上，戏剧可在地上公开上演，以求吉祥如意，幸福安康。（62）

因此，女子们以优美动作在我的宫中扮演各种角色，表演戏剧，它会传播您的美名。"（63）

"好吧！"我告诉友邻王，并叫来儿子们，对他们和天神们好言相告："这位友邻王行合十礼，请求我们，你们为自己利益着想，须去往大地（bhīmi，即人间），在那儿表演戏剧。戏剧确实上演后，我将解除你们遭受的诅咒，婆罗门和国王们将不再蔑视你们。你们就去大地表演戏剧吧，因为我不能对国王恳求的言辞无动于衷。"（64-67）

梵天对我们大家与神圣的友邻王说过，戏剧表演的成功以神圣的教诲（āptopadeśa）为基础。其他圣言将由戈诃罗（Kohala）在其《无上本续》（*Uttaratantra*）[2]中提及，其中涉及戏剧表演规则、本颂和词源。（68-69）

为愉悦人心之故，在天女们帮助下，我与善元、那罗陀一道，在天国创造了这部《舞论》。（70）[3]

再生族啊！他们去往大地，在友邻王的居处（王宫），与女子们一道，依次创造（表演）了各种戏剧。（71）

① 关于此处提及的优哩婆湿故事，参阅迦梨陀娑的梵语戏剧《优哩婆湿》第四幕相关情节。例如，其中一首诗这样写道："爱人离开他，不知去向，/他失神落魄，如疯如狂，/身上穿着树叶子和花朵：/那边正走来了国王。"参见迦梨陀娑：《优哩婆湿》，季羡林译，《季羡林全集》（第二十卷），北京：外语教学与研究出版社，2010年，第658页。

② 高斯认为根据《阿育吠陀》系列著作的《后篇》或曰《续篇》（*Uttarasthāna*）传统，这里的《无上本续》显然是晚期的增补。戈诃罗的著作脱漏甚多，尚未出版。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.2, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, p.236。

③ 这一颂在另一种版本中的相关译文是："作为娱乐指南，依靠天女们以及吉祥女神和那罗陀仙人，我已经编订这部经典。"（XXXVI.66）参见黄宝生：《梵语诗学论著汇编》（上册），北京：昆仑出版社，2008年，第109页。这一译文与此处的差异在于，黄先生所依据的迦尸本出现了迥异于高斯本的几个单词：sarve Svastinā Nāradena ca。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* ed. by Baṭuka Nātha Śarmā and Baladeva Upādhyāya, Varanasi: Chaukhambha Sanskrit Sansthan, Third Edition, 2005, p.475。阿迪耶的译文是：Make this a pretext for sporting with the apsarās. I shall be here in heaven working with Svāti(in-charge of musical instruments) and Nārada(in-charge of vocal music)。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, tr. by Adya Rangacharya, 2016, p.344。高斯本的相应单词是 svarge Svātinā Nāradena ca。参见 Bharata, *Nāṭyaśāstra*, Vol.2, Edited by Manomohan Ghosh, 2016, p.216。综上所述，联系《舞论》第1、33章先后出现"善元"这一仙人名的事实，可以判断迦尸本编订所依据的底本出现传抄失误。

然后，我的儿子们与凡间女子们结婚生子，为人间创造了主题丰富的更多戏剧。（72）

生育儿子、陆续创造戏剧后，梵天惠允他们回归天国。（73）

就这样，因为一个诅咒，戏剧下凡人间，演员（bharata）们的后代从此繁衍生息。（74）

戈诃罗与犊子（Vātsya）、商狄离耶（śāṇḍilya）、图底罗（Dhūrtila）等人一道，以凡人的身份，在大地上待了一段时间，将《舞论》付诸表演实践，启迪心智。《舞论》涉及三界的行为事迹，它是所有其他经论的典范。（75-76）

《舞论》出自梵天之口，它吉祥、优美、神圣、纯洁、有益，它可清除罪业，谁一直听闻梵天解说的《舞论》，谁表演戏剧，谁亲眼关注戏剧表演，将会达到通晓吠陀者、举行祭祀者和乐善好施者所达到的境界。（77-79）①

在国王的所有善行中，（听闻《舞论》等）被视为无上业果。在所有布施中，免费赏戏最受敬重。（80）

天神们在以熏香和花环举行的祭拜中得到的满足，远不及在戏剧表演的吉祥赞颂中获得的喜悦。（81）

确实，观赏音乐和戏剧表演的人，死后会与婆罗门一道，到达美妙而幸福的境界（即升至天国）。（82）

戏剧表演的各种规则，就此在《舞论》中做了规定。其他没有在此讲述的，内行者可以在模仿世间行为中领悟。我还须再说什么？祝福大地粮食满仓！人们永远健康！牛与婆罗门安宁祥和！国王保佑整个大地！（83）

以上便是婆罗多《舞论》中名为《戏剧下凡》的第三十六章。

① 高斯认为这些话大约显示戏剧艺术源自前吠陀时期的宗教，婆罗多试图给它一种等同于吠陀仪式的地位。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.2, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, p.237。

附录1 《舞论》第16章提到的两类诗律

53种规则的波哩多律

1-4. 伽耶特利律中的细腰律（tanumadhyā）、鳄首律（makarakaśīrṣā）、花环律（mālinī）、茉莉律（mālatī）；5-6. 乌湿尼迦律中的崇高律（uddhtā）、群蜂律（bhramaramālikā）；7-10. 阿奴湿图朴律中的狮嬉律（simhalīla）、醉姿律（mattaceṣṭita）、闪电律（vidyullekhā）、快意律（cittavilāsita）；11. 宏大律中的蜜蜂律（madhukarī）；12-13. 行列律中的莲蔓律（utpalamālinī）、孔雀律（śikhisāriṇī）；14-20. 特利湿图跋律中的牛犊律（dodhaka）、碾压律（moṭaka）、金刚律（indravajrā）、神弓律（upendravajrā）、战车律（rathoddhatā）、欢迎律（svāgatā）、温顺律（śālinī）；21-30. 世间律中的多吒迦律（toṭaka）、白莲律（kumudaprabhā）、新月律（candralekhā）、慎言律（pramitākṣarā）、家族律（vamśasthā）、鹿跃律（hariṇaplutā）、赐爱律（kāmadattā）、无上律（aparameyā）、莲池律（padminī）、成熟律（paṭuvṛtta，或译“机敏律”）；31-33. 超世律中的天女律（prabhāvatī）、极乐律（praharṣaṇī）、孔雀迷醉律（mattamayūra）；34-36. 公牛律中的吉祥律（vasantatilakā，或译“春天吉祥律”“春神吉祥律”）、无限律（asambādhā）、八足律（śarabhā）；37. 雄牛律中的悦色律（nāndimukhī）；38-39. 果核律中的象嬉律（gajavilasita）、妙嬉律（pravaralalita）；40-44. 超核律中的山峰律（śikhariṇī）、牛嬉律（vṛṣabhaceṣṭita）、吉祥女神律（śrīdharā）、竹叶律（vamśapatrapatita）、悠行律（vilambitagati）；45. 稳固律中的画像律（citralekhā）；46. 坚固律中的虎嬉律（śārdūlavikrīḍita）；47. 塔座律中的妙容律（suvadanā）；48. 本质律中的执花律（sragdharā）；49. 容貌律中的歌舞律（madraka）；50. 幽灵律中的马嬉律（aśvalalita）；51. 方阵律中的云蔓律（meghamālā）；52. 超塔律中的麻鹬律（krauñcāpādī）；53. 分割律中的长蛇律（bhujaṅgavijṛmbhita）。

12种不规则的波哩多律

1．吟诵律（pathyā）、2．全诵律（sarvaviṣama pathyā）、3．逆颂律（viparītāpathyā）、4．轻快律（anuṣṭupcapalā）、5．广博律（vipulā）、6．本貌律（vaktra）、7．火焰律（ketumatī）、8．涌现律（udgatā）、9．游戏律（lalitā）、10．别貌律（aparavaktra）、11．花蕊律（puṣpitagrā）、12．林栖律（vānavāsikā）。

附录2　《舞论》第32章提到的127种诗律（音乐韵律）

1．赤面律（hrī）、2．夸饰律（atyukta）、3．堤岸律（taṭi）、4．坚韧律（dhṛti）、5．暗夜律（rajanī）、6．卓越律（pratiṣṭha）、7．威严律（supratiṣṭha）、8．蜜蜂律（bharama）、9．胜利律（jaya）、10．凯旋律（vijaya）、11．闪电律（vidyudbhrānta）、12．大地律（bhātalatanvī）、13．莲花律（kamalamukha）、14．沉重律（guru）、15．孔雀律（śikha）、16．细密律（ghanapaṅkti）、17．妙腰律（tanumadhya）、18．花环律（mālini）、19．鳄鱼律（makarakaśirṣa）、20．无垢律（vimala）、21．街巷律（vīthi）、22．山岳律（gira）、23．泉水律（jala）、24．爽心律（ramyā）、25．美好律（kantā）、26．行列律（paṅkti）、27．莲池律（nalinī）、28．黑水律（nīlatoya）、29．疾步律（drutagaticapala）、30．离垢律（vimala）、31．恋人律（kāminī）、32．群蜂律（bhramaramālā）、33．喜悦律（bhogavatī）、34．雌蜂律（madhukarikā）、35．妙贤律（subhadrā）、36．鲜花律（kusumavatī）、37．欢悦律（mudita）、38．清澈律（prakāśita）、39．光焰律（dīpta）、40．悬垂律（vilambita）、41．驰骋律（cañcalagati）、42．纯洁律（vimalajala）、43．优美律（lalitagati）、44．王国律（mahī）、45．作蜜律（madhukara）、46．莲湖律（nalinī）、47．河流律（nadī）、48．微妙律（rucirānta）、49．变形律（pramita）、50．沉郁律（gataviśoka）、51．无名律（viślokajāti）、52．庄严律（lalita）、53．悬挂律（vilambita）、54．勇猛律（vikrānta）、55．光环律（vidyunmālā）、56．苗条律（bhūtalataviskhalitagati）、57．优雅律（vibhrama）、58．瘦地律（bhūtalatanvī）、59．柔美律（sukumāra）、60．迷离律（skhalitavibhrama）、61．妙颜律（ruciramukha）、62．轻盈律（drutacapalā）、63．黄金律（kanakalatā）、64．容颜律（mukhacapalā）、65．放射律（kṣiptaka）、66．花鬘律（mālā）、67．光辉律（prabhāvatī）、68．奇妙律（citra）、69．璎珞律（mālakita）、70．妙香律（surabhimukha）、71．如意律

（manojñagamana）、72．游戏律（lalitagati）、73．心悦律（rati）、74．蛇形律（bhujaṅgamukha）、75．快步律（drutapadaga）、76．金藤律（kanakalatākṣipta）、77．美妙律（suruciracitra）、78．月光律（śaśirekha）、79．飞蛾律（śalabhavicalita）、80．宝珠律（maṇigaṇanikarakṛta）、81．狮步律（simhākrānta）、82．天女律（suradayitā）、83．花束律（kusumasamudita）、84．因缘律（vṛtta）、85．高尚律（kṛtoddhata）、86．繁花律（puṣpasamṛddha）、87．阔臂律（vipulabhuja）、88．电光律（capalā）、89．妙目律（ruciramukha）、90．迅步律（drutapādagati）、91．疾风律（aticapalā）、92．清净律（vimala）、93．艳美律（rucira）、94．轻快律（laghugati）、95．放逸律（madakalita）、96．莲眼律（kamalalocana）、97．异面律（aparavaktra）、98．卓越律（pratiṣṭhā）、99．威严律（supratiṣṭhā）、100．伽耶特利律（gāyatrī）、101．乌湿尼迦律（uṣṇik）、102．阿奴湿图朴律（anuṣṭup）、103．宏大律（bṛhatī）、104．行列律（pañkti）、105．特利湿图跋律（tṛṣṭup）、106．世间律（jagati）、107．鹰隼律（śyena）、108．凤凰律（krauñca）、109．花卉律（puṣpasamṛddha）、110．迷醉律（sambhrānta）、111．醉嬉律（mattākrīḍāvidyunmālā）、112．波动律（skhalita）、113．快活律（capalā）、114．激流律（vegavatī）、115．马车律（rathoddhata）、116．泡沫律（budbuda）、117．涌现律（udgata）、118．竹叶律（vamśapatrapatita）、119．慎言律（pramitākṣara）、120．光明律（ketumati）、121．持旗律（dhvajinī）、122．白鹭律（hamsāya）、123．鸿雁律（hamsāsya）、124．多吒迦律（toṭaka）、125．欢喜律（pramoda）、126．佳丽律（bhāvinī，又称khañjaka即曲折律）、127．醉态律（mattaceṣṭita）。

附录3　《舞论》第4章提到的108种刚舞基本体式（基本动作）

1．献花式（talapuṣpapuṭa）、2．反转式（vartita）、3．盘腿式（valitoru）、4．伸展式（apaviddha）、5．平展式（samanakha）、6．敬伏式（līna）、7．展列式（svastikarecita）、8．圆环万字式（maṇḍalasvastika）、9．双击式（nikuṭṭaka）、10．单击式（ardhanikuṭṭaka）、11．晃腰式（kaṭicchinna）、12．半分式（ardharecita）、13．胸部万字式（vakṣahsvastika）、14．迷醉式（unmatta）、15．万字式（svastika）、16．后背万字式（pṛṣṭhasvastika）、17．四方万字式（diksvastika）、18．火轮式（alāta）、19．平腰式（kaṭīsama）、20．平移式（ākṣiptarecita）、21．颠簸式（vikṣiptākṣiptaka）、22．半万字式（ardhasvastika）、23．弯曲式（añcita）、24．畏蛇式（bhujaṅgatrāsita）、25．抬膝式（ūrdhvajānu）、26．蜷曲式（nikuñcita）、27．沉醉式（mattalli）、28．半醉式（ardhamattalli）、29．挥击式（recitanikuṭṭita, recakanikuṭṭita）、30．展足式（pādāpaviddhaka）、31．旋转式（valita）、32．绕动式（ghūrṇita）、33．游戏式（lalita）、34．杖翼式（daṇḍapakṣa）、35．舞蛇式（bhujaṅgatrastarecita）、36．脚镯式（nūpura）、37．别枝回环式（vaiśākharecita）、38．蜜蜂式（bhramaraka）、39．精明式（catura）、40．曲蛇式（bhujaṅgāñcita）、41．杖舞式（daṇḍakarecita）、42．蝎击式（vṛścikakuṭṭita）、43．臀舞式（kaṭibhrānta）、44．藤蝎式（latāvṛścika）、45．旋摆式（chinna）、46．蝎舞式（vṛścikarecita）、47．蝎子式（vṛścika）、48．戏法式（vyamsita）、49．腰肋式（pārśvanikuṭṭtaka）、50．吉祥式（lalāṭatilaka）、51．跨步式（krāntaka）、52．曲腿式（kuñcita）、53．轮环式（cakramaṇḍala）、54．胸环式（uromaṇḍala）、55．疾舞式（ākṣipta）、56．现掌式（talavilasita）、57．门闩式（argala）、58．回荡式（vikṣipta）、59．旋动式（āvṛtta, āvarta）、60．秋千式（dolāpāda）、61．回旋式（vivṛtta）、62．摇曳式（vinivṛtta）、63．侧步式（pārśvakrānta）、64．弯弓式（niśumbhita）、65．闪电式

（vidyudbhrānta）、66. 跨越式（atikrānta）、67. 旋舞式（vivartitaka）、68.象嬉式（gajākriḍita）、69. 响掌式（talasamsphotita）、70. 飞鸟式（garuḍaplutaka）、71. 触面式（gaṇḍasūcī）、72. 迂回式（parivṛtta）、73. 屈膝式（pārśvajānu）、74. 灵鹫式（gṛdhrāvalīnaka）、75. 悬手式（sannata）、76. 针尖式（sūcī）、77. 半针尖式（ardhasūcī）、78. 穿针式（sūcīviddha）、79. 前跨式（apakrānta）、80. 孔雀游戏式（mayūralalita）、81. 蛇行式（sarpita）、82. 杖步式（daṇḍapāda）、83. 鹿跃式（hariṇapluta）、84. 风舞式（preṅkholitaka）、85. 穹窿式（nitamba）、86. 迷踪式（skhalita）、87. 象牙式（karihastaka）、88. 滑蛇式（prasarpitaka）、89. 狮嬉式（simhakrīḍita）、90. 狮子式（simhākarṣita）、91. 波荡式（udvṛtta）、92. 流动式（upasṛtaka）、93. 击掌式（talasaṅghaṭṭita）、94. 诞生式（janita）、95. 鹦鹉式（avahitthaka）、96. 安住式（niveśa）、97. 羊嬉式（elakākrīḍita）、98. 腾跃式（urūdvṛtta）、99. 放逸式（madaskhalitaka）、100. 毗湿奴式（viṣṇukrānta）、101. 激动式（sambhrānta）、102. 梁柱式（viṣkambha）、103. 踩地式（udghaṭṭita, udghaṭṭa）、104. 牛嬉式（vṛṣabhakrīḍita）、105. 晃首式（lolitaka, lolita）、106. 游蛇式（nāgāpasarpita）、107. 车轮式（śakaṭāsya）、108. 恒河下凡式（gaṅgāvataraṇa）。

附录4 《舞论》第4章提到的32种刚舞组合体式（组合动作）

1. 永恒式（sthirahasta）、2. 圆舞式（paryastaka）、3. 连环式（sūcīviddha）、4. 延伸式（apaviddha）、5. 劲舞式（ākṣiptaka）、6. 踩舞式（udghaṭṭita）、7. 宏阔式（viṣkambha）、8. 无敌式（aparājita）、9. 移柱式（viṣkambhāpasṛta）、10. 醉嬉式（mattākrīḍa）、11. 万舞式（svastikarecita）、12. 侧舞式（pārśvasvastika）、13. 蝎游式（vṛścika, vṛścikāpasṛta）、14. 蜂舞式（bhramara）、15. 醉舞式（mattaskhalitaka）、16. 狂舞式（madavilasita）、17. 环行式（gatimaṇḍala）、18. 分流式（paricchinna）、19. 循环式（parivṛttakarecita）、20. 搅棒式（vaiśākharecita）、21. 回环式（parāvṛtta）、22. 火环式（alātaka）、23. 胸肋式（pārśvaccheda）、24. 闪现式（vidyudbhrānta）、25. 荡步式（udvṛttaka）、26. 射箭式（ālīḍha）、27. 凌空式（recita）、28. 混合式（ācchurita）、29. 掌舞式（ākṣiptarecita）、30. 荡舞式（sambhrānta）、31. 滑舞式（apasarpita）、32. 半舞式（ardhanikuṭṭaka）。

附录5　《舞论》第9章提到的67种手势

单手势（24种）

1. 旗帜式（patāka）、2. 三旗式（tripatāka）、3. 剪刀式（kartarīmukha）、4.半月式（ardhacandra）、5. 屈指式（arāla）、6. 鹦鹉嘴式（śukatuṇḍa）、7.握拳式（muṣṭi）、8.山峰式（śikhara）、9. 劫毕陀果式（kapittha）、10. 金钏式（kaṭakāmukha）、11. 针尖式（sūcīmukha）、12. 花萼式（padmakoṣa）、13. 蛇头式（sarpaśiras）、14. 鹿头式（mṛgaśīrṣa）、15. 椒叶式（kāṅgula）、16. 开花式（alapadmaka）、17. 机灵式（catura）、18. 蜜蜂式（bhramara）、19.天鹅嘴式（haṃsavaktra）、20. 天鹅翼式（haṃsapakṣa）、21. 钳形式（sandaṃśa）、22. 蓓蕾式（mukula）、23. 蜘蛛式（ūrṇanābha）、24.鸡冠式（tāmracūḍā）。

双手势（13种）

1. 合十式（añjali）、2.鸽子式（kapota）、3.螃蟹式（karkaṭa）、4.万字式（svastika）、5. 璎珞式（kaṭakāvardhamānaka）、6.怀抱式（utsaṅga）、7.抱手式（niṣadha）、8.秋千式（dola）、9.捧花式（puṣpapuṭa）、10.海怪式（makara）、11.象牙式（gajadanta）、12.鹦鹉式（avahittha）、13.增益式（vardhamāna）。

纯舞势（30种）

1.方形式（caturaśra）、2.波浪式（udvṛtta）、3.平行式（talamukha）、4.万字式（svastika）、5.分离式（viprakīrṇa）、6.曲钏式（arālakaṭakāmukha）、7.回旋式（āviddhavaktra）、8. 针尖式（sūcyāsya）、9.凌空式（recita）、10.半空式（ardharecita）、11. 斜移式（utthānāvañcita）、12.萌芽式（pallava）、13.沉坠式（nitamba）、14.束发式（keśabandha）、15.蔓藤式（latākhya）、16.象牙式（karihasta）、17.曲翼式（pakṣavañcita）、18.亮翼式（pakṣapradyotaka）、19.金翅鸟式（garuḍapakṣa）、20.棍杖式（daṇḍapakṣa）、21.上旋式（ūrdhvamaṇḍalī）、22.侧旋式（pārśvamaṇḍalī）、23.中旋式（uromaṇḍalī）、

24.轮回式（uraspārśvārdhamaṇḍala）、25.交叉式（muṣṭikasvastika）、26.莲花式（nalinīpadmakośaka）、27.嫩芽式（alapallava）、28.茁壮式（ulbaṇa）、29.优美式（lalita）、30.腕环式（valita）。

附录6 《舞论》第11、12章提到的四类步伐

地面基本步伐（16种）

1.并足步（samapāda）、2.踮脚步（sthitāvarta）、3.车轮步（śakaṭāsya）、4.增益步（adhyardhika）、5.青雀步（cāṣagati）、6.分脚步（vicyava）、7.羊嬉步（eḍakākrīḍita）、8.缚轭步（baddha）、9.腾跃步（ūrūdvṛtta）、10.重叠步（aḍḍita）、11.摇曳步（utsayandita）、12.诞生步（janita）、13.激流步（syandita）、14.逆流步（apasyandita）、15.迷醉步（samotsaritamattallī）、16.沉醉步（mattallī）。

凌空基本步伐（16种）

1.跨越步（atikrānta）、2.滑舞步（apakrānta）、3.侧舞步（pārśvakrānta）、4.抬膝步（ūrdhvajānu）、5.针尖步（sūcī）、6.脚镯步（nūpurapādika）、7.秋千步（dolapāda）、8.激舞步（ākṣipta）、9.婉曲步（āviddha）、10.波浪步（udvṛtta）、11.闪电步（vidyubhrānta）、12.火轮步（alāta）、13.惊蛇步（bhujaṅgatrāsita）、14.鹿跃步（hariṇapluta）、15.棍杖步（daṇḍa）、16.蜜蜂步（bhramarī）。

地面组合步伐（10种）

1.蜂舞步（bhramara）、2.马跃步（āskandita）、3.旋舞步（āvarta）、4.风舞步（samotsarita）、5.羊舞步（eḍakākrīḍita）、6.复沓步（aḍḍita）、7.轮舞步（śakaṭāsya）、8.丰盈步（adhyardha）、9.碎舞步（piṣṭakuṭṭa）、10.雀舞步（cāṣagata）。

凌空组合步伐（10种）

1.飞跃步（atikrānta）、2.奇妙步（vicitra）、3.游弋步（lalitasañcara）、4.穿针步（sūcīviddha）、5.杖舞步（daṇḍapāda）、6.游戏步（vihṛta）、7.火环步（alāta）、8. 曲针步（vāmaviddha）、9. 优美步（lalita）、10.游荡步（krānta）。

附录7　《舞论》重要术语汇编①

A

ābharaṇa　（演戏用的）装饰品，戏剧表演所用服饰的一类，包括4种：嵌体型（āvedhya）、绑扎型（bandhanīya）、穿戴型（prakṣepya）和佩戴型（āropya）。参见alaṅkāra。

ābharaṇakṛt　金匠。

abhidrava（即vidrava）　冒犯，情节的停顿关节的13种分支之一。参见vimarśa。

abhijit　女星，织女星，牛宿，印度古代二十八星宿之一。

abhilāsa　渴望，《舞论》第24章提到的女子爱情10阶段之一。参见avasthā。

abhinaya　手势表演，舞蹈表演，表演。

abhinaya　戏剧表演，包括4类：形体表演（āṅgika）、语言表演（vācika）、妆饰表演（āhārya）、真情表演（sāttvika）。

abhiplutārtha　意义臃肿，《舞论》第17章提到的10种诗病之一。参见doṣa。

abhiprāya　想象，《舞论》第17章提到的36种诗相之一。参见lakṣaṇa。

ābhīra　阿毗罗语，《舞论》第18章提及的6种小方言（小俗语）之一。参见vibhāṣa。

abhirudgata　妙声，具六音阶的7个变化音阶模式的名称之一。参见mūrcchana。

abhisārikā　追求爱人型，《舞论》第24章提到的女主角与恋人8种关系之一。参见nāyikā。

abhisṛta　幽会乐。

abhitapta　焦愁，表现不定情的20种眼神之一。参见vyabhicārin和dṛṣṭi。

---

① 本术语汇编参考的主要梵文底本为《舞论》高斯本。

ābhugna　屈胸式，胸部的5种表演动作之一。参见uras。

abhūtāharaṇa　骗取，情节关节中的胎藏的13种分支之一。参见garbha。

ābhyantara　隐秘仪轨，与淑女和国王的情爱相关，以戏剧法表演的两种情爱仪轨之一。参见kāmopacāra。

ābhyantarā　淑女，出身高种姓的居家女子，《舞论》第24章依据女子本性所划分的3类女子之一。参见śīla。

abhyantarāpaharaṇā　中腹余音歌，18种四段曲之一。第二个节拍取双击式，中间有带鼻音的音节。参见catuṣpadā。

ābiddha　间歇式，七弦维那琴等弦乐器的4类弹拨风格（方式）之一，包括5种弹法（指法）：移动式（kṣepa）、漂浮式（pluta）、轻掠式（atipāta）、弥漫式（atikīrṇa）、汇集式（anubandha）。参见dhātu。

Abudha　无智，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

ācamana　净齿礼。

ācārya　上师，轨范师，大师，戏剧上师，戏剧大师，主要演员。

ācārya　音乐教师，音乐上师，他应该具备6个长处：记忆力（smṛti）、判断力（mati）、理解力（medhā）、推理力（ūha）、遮诠力（apoha）、训练学生的能力（śiṣyaniṣpādana）。

ācchurita　混合式，《舞论》第4章提到的第28式组合动作。

ādāna　摄受，情节的停顿关节的13种分支之一。参见vimarśa。

adbhuta　奇异味，《舞论》第6章提到的8种戏剧味之一。包括两类：神圣（divya）奇异味、喜悦奇异味。参见rasa。

adbhuta　惊奇，8种味眼神之一。参见rasadṛṣṭi、dṛṣṭi和rasa。

aḍḍita　重叠步，《舞论》第11章提到的第10种地面基本步伐。

aḍḍita　复沓步，《舞论》第12章提到的第6种地面组合步伐。

aḍḍitā　艳情歌，它的分支是丰富、细化、宏源、铺垫、突发。《舞论》第32章开头提到的6类达鲁瓦歌（戏剧歌曲）之一。参见dhruvā。

aḍḍitā　艳情歌，《舞论》第32章中间提到的另外6类达鲁瓦歌即戏剧歌曲之一。参见dhruvā。

aḍḍita　阿迭多式，4种击鼓风格之一。

adhara　嘴唇，戏剧和舞蹈表演的6种次要部位之一。其6种表演动作为：缩嘴（vivartana）、抖动（kampana）、翘嘴（visarga）、收缩（vinigūhana）、咬嘴（sandaṣṭaka）、闭嘴（samudgaka）；它的另外6种表演动作是：撇嘴（vidhuta）、斜嘴（vinivṛtta）、歪嘴（nirbhugna）、缩嘴（bhugna）、启唇（vivṛta）、噘嘴（udvāhi）。参见upāṅga。

adhibala　增益，13种街道剧分支之一。参见vīthī。

adhibala　智胜，情节的胎藏关节的13种分支之一。参见garbha。

ādhika　主要情节。

adhikāra　格尾。

adhogata　俯首，头部的13种表演动作之一。参见śiras。

adhomukha　下沉，手臂的10种表演动作之一。参见bāhu。

adhyardha　丰盈步，《舞论》第12章提到的第8种地面组合步伐。

adhyardhika　增益步，《舞论》第11章提到的第4种地面基本步伐。

adhyātma　内明，心灵，内心世界，戏剧表演的三大标准之一。参见pramāṇa。

adhyātmadhyāna　内心禅定。

Āditya　日神。

ādyāntāpaharaṇā　尾部余音歌，18种四段曲之一。最后一拍为双击式，有鼻音（anusvāra）。参见catuṣpadā。

āgama　传统经典，经典著作，也专指湿婆教经典文献（毗湿奴教经典一般称为samhitā）。

Agastya　投山仙人，《舞论》第36章提到的咨询婆罗多的44位仙人之一。参见muni。

aghoṣa　清音。

Agnikuṇḍa　火器，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

Agniśikha　火焰，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

agratalasañcāra 踮脚式，脚的5种表演动作之一。参见pāda。

āhārya 妆饰表演，戏剧表演的4种方式之一，包括4类：模型（pusta）、服饰（alaṅkāra）、化妆（aṅgaracanā）和活物（sañjīva）。参见abhinaya和āhāryābhinaya。

āhāryābhinaya 妆饰表演，戏剧表演的4种方式之一，包括4类：模型（pusta）、服饰（alaṅkāra）、化妆（aṅgaracanā）和活物（sañjīva）。参见abhinaya和āhārya。

āhvāna 呼唤，手的20种表演动作之一。参见karma。

Airāvatī 伊罗跋底，因陀罗的坐骑与象征。

Ājyakuṇḍa 乳酪瓶，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

ākampita 点头，头部的13种表演动作之一。参见śiras。

ākāśagamana 天界行走。

ākāśagraha 空弹式。

ākāśakī 凌空步伐，包括16种凌空基本步伐和10种凌空组合步伐。

ākāśavacana 空谈，指对远处的人与隐身者说话，或对近处隐身者说话。《舞论》第26章所谈的4种语言表演方式之一。参见ātmagata、apavāritaka、janāntika。

ākekara 半闭，表现不定情的20种眼神之一。参见vyabhicārin和dṛṣṭi。

ākhyāta 动词。

ākrīḍita 艳情歌，《舞论》第31章提到的采用主要节奏表现的歌曲。

ākṛti 形状，形态，样子。

akṣara 音节，鼓点，鼓语，击鼓的16个音调。

akṣarasama 音节一致，鼓乐与歌曲的音律的长、短音节一致。参见sāmya。

akṣarasaṅghata 精炼，《舞论》第17章提到的36种诗相之一。参见lakṣaṇa。

ākṣepa 填补，与达鲁瓦歌（戏剧歌曲）演唱相关的5种情境之一。参见sthāna。

ākṣepikī 填补歌，《舞论》第32章提到的5类达鲁瓦歌即戏剧歌曲之一。参见dhruvā。

ākṣipta 疾舞式，《舞论》第4章提到的第55式基本动作。

ākṣipta 激舞步，《舞论》第11章提到的第8种凌空基本步伐。

ākṣipta 展示，情节的胎藏关节的13种分支之一。参见garbha。

ākṣipta 激荡，升调装饰音，《舞论》第29章提到的30多种装饰音之一。

ākṣiptaka 劲舞式，《舞论》第4章提到的第5式组合动作。

ākṣiptarecita 平移式，《舞论》第4章提到的第20式基本动作。

ākṣiptarecita 掌舞式，《舞论》第4章提到的第29式组合动作。

ākuñcita 蜷曲式，《舞论》第13章提到的6种躺姿表演之一。参见śayana。

ālambana 所缘情由，是基本情由，情由的两种要素之一，指剧中人物。参见vibhāva。

alaṅkāra 庄严，古代修辞格，《舞论》第17章提到4种：明喻（upamā）、隐喻（rūpaka）、明灯（dīpaka）、叠声（yamaka）。

alaṅkāra 美，《舞论》第24章提到女性的3类20种美，它们包括女子肢体产生3种美：感情（bhāva）、激情（hāva）、欲情（helā）；女子天性产生10种美：游戏（līlā）、娇态（vilāsa）、淡妆（vicchitti）、慌乱（vibhrama）、兴奋（kilakiñcita）、怀恋（moṭṭāyita）、佯怒（kuṭṭamita）、冷淡（bibboka）、妩媚（lalita）、羞怯（Vihṛta）；女子自发产生7种美：光艳（śobhā）、魅力（kānti）、热烈（dīpti）、柔顺（mādhurya）、坚定（dhairya）、自信（prāgalbhya）、高尚（audārya）。

alaṅkāra （台词吟诵运用的）装饰音，包括6种：高亢（ucca）、尖厉（dīpta）、低平（mandra）、沉闷（nīca）、轻快（druta）、缓慢（vilambita）。

alaṅkāra （声乐和器乐的）装饰音，《舞论》第29章提到30多种装饰音。

alaṅkāra 服饰，包括花环（mālya）、装饰品（ābharaṇa）和服装（vāsas）；服饰表演，妆饰表演的4种方式之一。参见nepathya、āhārya和āhāryābhinaya。

alpa 弱化。

ālāpa　搭讪，招呼人的话。《舞论》第24章提到的12种语言表演方式之一。参见mārga。

alapadmaka　花蕾式，《舞论》第9章提到的第16种单手势。

alapallava　嫩芽式，《舞论》第9章提到的第27种纯舞势。

ālasya　懒散，《舞论》第7章提到的33种不定情之一。参见vyabhicārin。

alāta　火轮式，《舞论》第4章提到的第18式基本动作。

alāta　火轮步，《舞论》第11章提到的第12种凌空基本步伐。

alāta　火环步，《舞论》第12章提到的第7种凌空组合步伐。

alātaka　火环式，《舞论》第4章提到的第22式组合动作。

ālīḍha　射箭式，《舞论》第4章提到的第26式组合动作。

ālīḍha　展右式，《舞论》第11章提到投掷武器的6种脚位之一。参见sthāna。

āliṅgya　牛尾鼓，形似牛尾而得名，《舞论》第33章等提到的古代印度鼓乐器之一。参见avanaddha。

ālipta　点染式，4种击鼓风格之一。

ālokita　瞥视，眼睛的8种目睹方式之一。参见darśana。

alpatva　弱化，调式所表现的10个特征或要素之一。参见jāti。

amarṣa　愤慨，《舞论》第7章提到的33种不定情之一。参见vyabhicārin。

amātya　大臣，宰相，达官，辅臣，辅相，亲戚，家人。

āmātya　大臣，宰相。

ambara　虚空神，似指云。

Ambaṣṭhaka　庵婆什吒迦，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

Āmṛtamanthana　《搅乳海记》，《舞论》第4章提到的一部神魔剧，由梵天创造，婆罗多及儿子们在湿婆神面前表演。

āmreḍitayamaka　复沓叠声，即每一个音步的最后一个词语重复出现。10种叠声之一。参见yamaka。

aṃśa　基音，骨干音，调式所表现的10个特征或要素之一。参见jāti。

aṃśasvarageya　基音拍，两种盖耶迦节奏之一。参见dvigeyaka。

Aṃśumāli　光明，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

āmukha　引言，《舞论》第22章提到的戏剧的雄辩风格4个分支之一。参见bhāratī。

āmukha　（雄辩风格中的）引言分支，又称开场白（prastāvanā），包括5个分支：乱解（udghātyaka）、故事开始（kathodghāta）、特殊表演（prayogātiśaya）、进入（pravṛttaka）、共性（avalagita）。

anabhyāsa　不重复，音调弱化（简化）的处理方式之一。参见laṅghana。

anāgata　领先式，3种首音（伴奏）风格之一。参见grahamārga。

ānanda　欢喜，情节的结束关节的14种分支之一。参见nirvahaṇa。

añcita　偏头，头部的13种表演动作之一。参见śiras。

añcita　后屈，手臂的10种表演动作之一。参见bāhu。

añcita　屈趾式，脚的5种表演动作之一。参见pāda。

añcita　伸长，脖颈的9种表演方式。参见grīva。

añcita　弯曲式，《舞论》第4章提到的第23式基本动作。

Andhra　安德拉人。

āndhrī　安陀利式，源自中令音阶的一种调式，参见jāti。

andrajā　安德罗阇语，《舞论》第18章提及的6种小方言（小俗语）之一。参见vibhāṣa。

aṅga　关节分支，包括65种：开头的12种关节分支，展现的13种关节分支，胎藏的13种关节分支，停顿的13种关节分支，结束的14种关节分支。

aṅga　主要部位，主要肢体，包括头（śiras）、手（hasta，kara）、胸（uras）、肋部或腰肋（pārśva）、臀部或腰臀（kaṭi）、脚（pāda）。参见upāṅga。

aṅga　（台词吟诵的）要素，包括6种：间断（viccheda）、充实（arpaṇa）、句断（visarga）、连续（anubandha）、明亮（dīpana）、平息（praśamana）。

aṅga　基音。

aṅga　节奏组，节拍段，小节，《舞论》第28章提到的20种节奏因素之一。参见tāla。

aṅga　要素，歌曲要素，分支。《舞论》第32章开头提到的5类达鲁瓦歌的18分支：开头（mukha）、展现（pratimukha）、虚空（vaihāyasaka）、稳定（sthita）、发展（pravaṛta）、金刚（vajra）、关节（sandhi）、汇合（samharaṇa）、丰富（prastāra）、上升（upavarta）、细化（māṣaghāta）、四方（caturasra）、突发（upapāta）、铺垫（praveṇī）、起首（śīrṣaka）、精炼（sampiṣṭaka）、结尾（antāharaṇa）、宏源（mahājanika）。

aṅgada　盎揭多，肩饰之一。参见bāhumūlavibhūṣaṇa。

aṅgada　肘环，肘饰之一。参见kūrparoparibhūṣaṇa。

aṅgahāra　组合动作，组合体式，组合式，复合体式，复合式，复合体位，由108式刚舞基本动作组成，《舞论》第4章提及32式。

aṅgamādhurya　形体优美。

aṅgaracanā　化妆，化妆表演，妆饰表演的4种方式之一。参见nepathya、āhārya和āhāryābhinaya。

aṅgāraka　火星。

aṅgasama　要素一致，鼓乐与歌曲的要素如头尾、节奏、节拍一致。参见sāmya。

aṅgavastu　（戏剧的）主要情节。

āṅgika　形体表演，分为身体表演（śārīra），面部表演（mukhaja），手势（śākha）、主要肢体（aṅga）和次要肢体（upāṅga）联动的姿势表演（ceṣṭākṛta）三类。参见abhinaya。

Aṅgira　安吉罗，《舞论》第36章提到的咨询婆罗多的44位仙人之一。参见muni。

aṅgula　指、寸，拇指的宽度，古印度的一种长度计量单位，《舞论》第2章介绍的9种剧场度量单位之一。1指（寸）相当于1腕尺的二十四分之一。参见hasta和pramāṇa。

aṅgulīnāmvibhūṣaṇa　指饰，包括迦罗毗（kalāpi）、盖达迦（keṭaka）、手贝（hastapatra）、前饰（puraka）和手印（mudrāṅguliyaka）等。参见aṅgulivibhūṣaṇa。

aṅgulivibhūṣaṇa　指饰，包括金镯（kaṭaka）和指印（aṅguliyamudrā）等。参见aṅgulīnāmvibhūṣaṇa。

aṅguliyamudrā　指印，指饰之一。参见aṅgulivibhūṣaṇa。

anibaddha　散曲，即兴曲，其音律自由，变速风格无限制，音节数不定，没有固定的节奏和音速。

anīkini　三处余音歌，18种四段曲之一。开头、中间和结尾的音步有余音（鼻音），取双击式，其他音步无此限制。参见catuṣpadā。

aniryukta　非限定歌，不包含歌曲外在因素的歌。7种传统歌曲的一类。

añjali　合十式，《舞论》第9章提到的第1种双手势。

añjana　眼膏。

aṅka（即utsṛṣṭikāṅka）　感伤剧，《舞论》第20章提到的10种主要戏剧类型（色）之一。参见nāṭya和daṣarūpa。

aṅkaccheda　幕间休息。

aṅkamukha　幕头，情节的5种插曲形式或剧情提示方式之一。参见arthopakṣepa。

aṅkāvatāra　转化，情节的5种插曲形式或剧情提示方式之一。参见arthopakṣepa。

āṅki（即āṅkika）　安吉迦鼓，柯子鼓，形如柯子树，《舞论》第33章提到古代印度鼓乐器之一。参见avanaddha。

āṅkika（即āṅki）　安吉迦鼓，柯子鼓，形如柯子树，《舞论》第33章提到古代印度鼓乐器之一。参见avanaddha。

aṅkura　含蓄表演，即通过肢体表演（śākha）传达意义，是戏剧表演的三大要素之一。参见vastu。

aṅkura　情感表演，即演员利用肢体和语言，以阐发表演的方式熟练地展示内心情感。这是6类形体表演或身体表演的方法之一。参见śārīra。

antahpura　后宫。

antahstha　半元音。

antāharaṇa　结尾，《舞论》第32章开头提到的5类达鲁瓦歌的18分支（要素）aṅga。

antāpaharaṇā　快速余音歌，18种四段曲之一。音节数无限制，有鼻音，音速快。参见catuṣpadā。

antara　音程，两个微分音之间的距离。

antara　变速，与达鲁瓦歌（戏剧歌曲）演唱相关的5种情境之一。参见sthāna。

antarā　变速歌，它的分支是关节和丰富。《舞论》第32章开头提到的6类达鲁瓦歌（戏剧歌曲）之一。参见dhruvā。

antarā　变速歌，《舞论》第32章提到的5类达鲁瓦歌即戏剧歌曲之一。参见dhruvā。

antaramārga　特殊风格，变化音，强弱音变化。

antaranidarśana　音程体系。

antarasvara　过渡音，变音，特殊音，升音，中间音，转化音之一。参见svarasādhāraṇa。

antaravādya　变速鼓乐，为变速歌伴奏的鼓乐，包括4种：模仿式（anuvaddha）、敲击式（viprahārika）、圆满式（siddhigrahaṇa）和断裂式（paricchinna）。

aṇu　极微，《舞论》第2章介绍的9种剧场度量单位之一。参见pramāṇa。

anubandha　插话。

anubandha　连续，戏剧台词吟诵的6种要素之一。参见aṅga。

anubandha　随流式，《舞论》第29章提到维那琴表演式风格的5种指法之一。参见karaṇa。

anubandha　汇集式，《舞论》第29章提到的间歇式风格5种指法之一。参见ābiddha。

anubandha　合流式，《舞论》第29章提到的暗示式（渲染式或烘托式）风格10种指法之一。参见vyañjana。

anubandhā　随喜歌，《舞论》第32章中间提到的另外6类达鲁瓦歌即戏剧歌曲之一。参见dhruvā。

anubandhaja　断续式，弹拨维那琴的宏大式风格的4种指法之一。参见vistāra。

anubhāva　情态，随情，剧中人物情感的外在表现。

anucārikā　贴身侍女，戏剧中的后宫人物之一。

anudātta　低调，戏剧台词吟诵的4种声调之一。参见varṇa。

anusvanita　余音式，《舞论》第29章提到的暗示式（渲染式或烘托式）风格10种指法之一。参见vyañjana。

anukaraṇa　模仿，表演。

anukīrṇa　模仿，表演。

anukīrtana　模仿，表演。

anukṛti　模仿，表演。

anugata　伴奏音，以各种指法在维那琴上弹出的3种乐音之一。参见karaṇa。

anuktasiddhi　自明，《舞论》第17章提到的36种诗相之一。参见lakṣaṇa。

anulāpa　重复，就某事一说再说。《舞论》第24章提到的12种语言表演方式之一。参见mārga。

anumāna　推理，推论，论证，比量，比度，随量。

anumāna　推测，情节的胎藏关节的13种分支之一。参见garbha。

anunaya　调停，《舞论》第17章提到的36种诗相之一。参见lakṣaṇa。

anurūpa　本角，顺色，指女人扮演同龄的女性角色，男人扮演同龄的男性角色。

anusmṛti　回忆，《舞论》第24章提到的女子爱情10阶段之一。参见avasthā。

anusṛta　同步式，《舞论》第33章提到的20种击鼓之一。参见法prakāra。

anuṣṭup　阿奴湿图朴律，《舞论》第32章提到的音律之一。

anuṣṭupcapalā　轻快律，《舞论》第16章提到的不规则诗律。

anuvaddha　模仿式，为变速歌伴奏的4种鼓乐之一。参见antaravādya。

anuvādin　辅助音，即辅助其他音的乐音。

anuvādya　随顺式，随着戏剧表演而演奏杖鼓，演奏鼓乐的3种方式之一。

anuviddha　合奏式，《舞论》第33章提到的20种击鼓法之一。参见prakāra。

anuvṛtta　注视，眼睛的8种目睹方式之一。参见darśana。

apadeśa　转达，为别人陈述。《舞论》第24章提到的12种语言表演方式之一。参见mārga。

apagūhana　惊诧，情节的结束关节的14种分支之一。参见nirvahaṇa。

apahasita　大笑，下等演员或劣等角色笑的方式之一。

apakarṣaṇa　拔出，手的20种表演动作之一。参见karma。

apakrānta　前跨式，《舞论》第4章提到的第79式基本动作。

apakrānta　滑舞步，《舞论》第11章提到的第2种凌空基本步伐。

apakṛṣṭā　迂回歌，《舞论》第32章中间提到的另外6类达鲁瓦歌即戏剧歌曲之一，它似乎是祭旗歌的变体。参见dhruvā和śuṣkāvakṛṣṭā。

apalāpa　改口，改变前边所说的话。《舞论》第24章提到的12种语言表演方式之一。参见mārga。

apāṅgika　混声，33种装饰音之外的四种装饰音之一。

apanyāsa　次尾音，调式所表现的10个特征或要素之一。参见jāti。

aparājita　无敌式，《舞论》第4章提到的第8式组合动作。

aparameyā　世间律中的无上律，《舞论》第16章提到的规则诗律，每个音步为12音节。

aparāntaka　西方歌，《舞论》第31章提到的7种传统歌曲之一。参见gīta。

aparavaktra　别貌律，《舞论》第16章提到的不规则诗律。

aparavaktra　异面律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为11音节。

apaśabda　不合语法的词语。

apasarpita　滑舞式，《舞论》第4章提到的第31式组合动作。

apasmāra　癫狂，《舞论》第7章提到的33种不定情之一。参见vyabhicārin。

apasṛta　收缩式，肋部或腰肋的5种表演动作之一。参见pārśva。

apasyandita　逆流步，《舞论》第11章提到的第14种地面基本步伐。

apaṭī　幕布。

apavāda　斥责，情节的停顿关节的13种分支之一。参见vimarśa。

apavāritaka　密谈，即说话内容与隐秘的事有关。《舞论》第26章所谈的4种语言表演方式之一。参见ākāśavacana、ātmagata、janāntika。

apaviddha　分开，手臂的10种表演动作之一。参见bāhu。

apaviddha　伸展式，《舞论》第4章提到的第4式基本动作。

apaviddha　延伸式，《舞论》第4章提到的第4式组合动作。

aprāṇin　无生物，指戏剧表演中出现的山岳、宫殿、盾牌、盔甲、旗帜和武器等道具或布景。参见prāṇin。

apsaras　天女，《舞论》第1章提到的来自天界的24位戏剧演员。她们的名字是美发（Mañjukeśi）、妙发（Sukeśi）、杂发（Miśrakeśi）、美目（Sulocanā）、电光（Saudāminī）、天赐（Devadattā）、天军（Devasenā）、可意（Manoramā）、苏多蒂（Sudatī）、美女（Sundarī）、机敏（Vidagdhā）、智女（Vibudhā）、妙蔓（Sumālā）、桑多蒂（Santati）、妙喜（Sunandā）、舒颜（Sumukhī）、摩揭陀女（Māgadhī）、银白（Arjunī）、高洁（Saralā）、盖罗腊（Keralā）、持重（Dhṛti）、喜女（Nandā）、妙春（Supuṣkalā）、小象女（Kalabhā）。

apumāmsa　阉人，戏剧中的后宫人物之一。

apūpa　果饼。

ārabhaṭī　刚烈风格（4种戏剧风格之一），包括4个分支：简洁（samkṣiptaka）、混乱（avapāta）、情节发生（vastūtthāpana）、冲突（sampheṭa）。

ārambha　试唱乐，《舞论》第5章提到的9种戏外歌（幕后歌）之一。参见bahirgīta。

ardha（即avara）　领先式，《舞论》第33章提到的弦乐与鼓乐演奏的3种伴奏或合奏风格。参见pāṇi、pāṇika。

ardhacandra　半月式，《舞论》第9章提到的第4种单手势。

ardhakhañjā　三拍半阙歌，18种四段曲之一。采用奇数型节奏演唱的半阙歌。参见catuṣpadā。

ardhamāgadhī　半摩揭陀语，《舞论》第18章提及的7种方言（俗语）之一。参见deśabhāṣa。

ardhamāgadhī 半摩揭陀歌，18种四段曲之一。只有长音节和短音节，运用快速和中速，采用摩揭陀歌一半的节拍。参见catuṣpadā。

ardhamāgadhī 半摩揭陀式，4种演唱风格之一。参见vṛtti。

ardhamattalli 半醉式，《舞论》第4章提到的第28式基本动作。

ardhamāyūrī 半孔雀音，《舞论》第33章提到的3种调试音之一。参见mārajana。

ardhamukula 半蕾，表现不定情的20种眼神之一。参见vyabhicārin和dṛṣṭi。

ardhamukuṭa 小头冠。

ardhanatkuṭā 半阙歌，18种四段曲之一，分为两个部分。参见catuṣpadā。

ardhanigṛhīta 半紧式，《舞论》第33章提到的鼓乐演奏的3种手姿之一。参见prahāra。

ardhanikuṭṭaka 单击式，《舞论》第4章提到的第10式基本动作。

ardhanikuṭṭaka 半舞式，《舞论》第4章提到的第32式组合动作。

ardhapāṇi 半空式，《舞论》第33章提到的鼓乐演奏5种手型之一。参见pāṇiprahata。

ardhapravṛttā 半速歌，18种四段曲之一。歌的一半为慢速，一半为快速。参见catuṣpadā。

ardhārdhapāṇi 掌缘式，《舞论》第33章提到的鼓乐演奏5种手型之一。参见pāṇiprahata。

ardharecita 半分式，《舞论》第4章提到的第12式基本动作。

ardharecita 半空式，《舞论》第9章提到的第10种纯舞势。

ardhasāmudga 半规则的。

ardhasūcī 半针尖式，《舞论》第4章提到的第77式基本动作。

ardhasvastika 半万字式，《舞论》第4章提到的第22式基本动作。

ardhāvakīrṇā 半变式，《舞论》第33章提到的20种击鼓法之一。参见prakāra。

ardhāvakīrṇa 半变式，《舞论》第33章提到的18种鼓调式之一。参见jāti。

ārdrā 参宿，觜星，印度古代二十八星宿之一。

argali 门闩式，《舞论》第4章提到的第57式基本动作。

arāla 屈指式，《舞论》第9章提到的第5种单手势。

arālakaṭakāmukha 曲钏式，《舞论》第9章提到的第6种纯舞势。

Arjunī 银白，《舞论》第1章提到的24位天女（女演员）之一。参见apsaras。

āroha 台词吟诵或歌曲演唱中运用的升调。

āropya 佩戴型装饰品，4种装饰品之一。参见ābharaṇa。

arpaṇa 充实，戏剧台词吟诵的6种要素之一。参见aṅga。

ārṣabhī 神仙式，源自具六音阶的7种调式之一。参见jāti。

artha 意义，财富，利益，主题，戏剧主题，要旨，表现对象。

arthahīna 缺乏意义，《舞论》第17章提到的10种诗病之一。参见doṣa。

arthāntara 意义累赘，《舞论》第17章提到的10种诗病之一。参见doṣa。

arthāpatti 推测，《舞论》第17章提到的36种诗相之一。参见lakṣaṇa。

arthaprakṛti （情节的）元素，包括5个：种子（bīja）、油滴（bindu）、插话（patākā）、小插话（prakarī）、结局（kārya）。

arthapratikriyā （情节的）插曲形式。

Arthaśāstra 《利论》，或译《政事论》。

arthopakṣepa （情节的）插曲形式，剧情提示方式，包括5种：支柱（viṣkambha）、鸡冠（cūlikā）、引入（praveśaka）、转化（aṅkāvatāra）、幕头（aṅkamukha）。

arthavyakti 易解，《舞论》第17章提到的10种诗德之一。参见guṇa。

āryā 阿利耶律，音量律，以音量单位（mātrā）为基础的诗律。《舞论》第16章介绍了6类阿利耶律：吟诵律（pathyā）、广博律（vipulā）、轻快律（capalā）、头部轻快律（mukhacapalā）、尾部轻快律（jaghanacapalā）。

āryabhāṣa 阿利耶语，《舞论》第18章提及的4种戏剧语言之一。

asambādhā 公牛律中的无限律，《舞论》第16章提到的规则诗律，每个音步为14音节。

asamyuta 单手势，《舞论》第9章提及24种单手表演动作。参见viyuta。

āsanavidhi 赐座仪轨，坐姿方法。

āsana 坐姿，坐姿表演，包括自然式（svastha）和沉思式（sacinta）等。

āsārita 节拍乐，与音乐节奏表达相关。由开头（mukha）、发展（pratimukha）、主体（deha）、结尾（samharaṇa）4部分构成。

āsārita 节拍乐，《舞论》第5章提到的9种戏外歌（幕后歌）之一。参见bahirgīta。

asatpralāpa 瞎谈，13种街道剧分支。参见vīthī。

asi 剑，刀，刀剑，作为戏剧道具的一种武器，长40指（aṅgula）。参见āyudha。

āsina（即āsinapāṭhya） 痴等，12种柔舞支之一。参见lāsyāṅga。

āsinapāṭhya（即āsina） 痴等，12种柔舞支之一。参见lāsyāṅga。

Asita 暗黑，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

āskandita 马跃步，《舞论》第12章提到的第2种地面组合步伐。

āśleṣa 柳宿，印度古代二十八星宿之一。

Aśmakuṭṭa 碎石，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

aśman 石头。

āśrāvaṇā 调试乐，《舞论》第5章提到的9种戏外歌（幕后歌）之一。参见bahirgīta。

aśru 流泪，《舞论》第7章提到的8种真情之一。参见sāttvika。

asura 阿修罗，恶魔。

asūyā 妒忌，《舞论》第7章提到的33种不定情之一。参见vyabhicārin。

āsvādayanti 体验，品尝，体味，欣赏。

aśvakrānta 马步，具六音阶的7个变化音阶模式的名称之一。参见mūrcchana。

aśvakrānta 马跃式，《舞论》第13章提到女子表演的3种脚位之一。参见sthāna。

aśvalalita 幽灵律中的马嬉律，《舞论》第16章提到的规则诗律，每个音步为23音节。

aśvin 双马童（神话人物，出现在吠陀文献中）。

ātmagata 独白，在狂喜、沉醉、惊异、愤怒或痛苦的感情驱使下，独自说话，表达内心深处的想法。独白一般用在传说剧中。《舞论》第26章所谈的4种语言表演方式之一。参见ākāśavacana、apavāritaka、janāntika。

ātmastha 自我滑稽味。两种滑稽味之一。参见hāsya。

atibhāṣa 超凡语，《舞论》第18章提及的4种戏剧语言之一。

aticapalā 疾风律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为11音节。

atideśa 复述，例如："你说的正是我说过的话。"《舞论》第24章提到的12种语言表演方式之一。参见mārga。

atihasita 狂笑，下等演员或劣等角色笑的方式之一。

atikīrṇa 弥漫式，《舞论》第29章提到的间歇式风格5种指法之一。参见ābiddha。

atikrānta 跨越式，《舞论》第4章提到的第66式基本动作。

atikrānta 跨越步，《舞论》第11章提到的第1种凌空基本步伐。

atikrānta 飞跃步，《舞论》第12章提到的第1种凌空组合步伐。

atipāta 轻掠式，《舞论》第29章提到的间歇式风格5种指法之一。参见ābiddha。

atiśaya 强调，《舞论》第17章提到的36种诗相之一。参见lakṣaṇa。

atīta 滞后式，3种首音（伴奏）风格之一。参见grahamārga。

ativādita 领先式，在戏剧演出前演奏鼓乐，演奏鼓乐的3种方式之一。

ātodya 乐器，乐器总称，包括弦鸣乐器（tata），体鸣乐器（ghana），气鸣乐器（suṣira）和膜鸣乐器（avanaddha，革鸣乐器）4类。

Ātreya 阿底梨耶，《舞论》第36章提到的咨询婆罗多的44位仙人之一。参见muni。

atyukta 夸饰律，每个音步音节数为2个。《舞论》第15章提到的波哩多律总称之一。参见vṛtta。

atyukta 夸饰律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为2音节。

audārya 高尚，女子自发产生的7种美。参见alaṅkāra。

audārya 崇高，《舞论》第24章提到的男主角8种品质（威仪）之一。参见sattva。

auḍavīta　五声音阶调式，调式所表现的10个特征或要素之一。参见jāti。

auḍavitīkṛta　五声音阶，两类不完全音阶之一，4类变化音阶之一。参见tāna和 mūrcchana。

aupamya　喻体。

aupasthāyika-nirmuṇḍa　宦官，戏剧中的后宫人物之一。

auṣadhi　蔬菜，药草，草本植物。

autpātika　意外，第4种障碍因素，即除神旨、自身和敌意之外的影响戏剧表演成功的障碍。

autsukya　焦灼，《舞论》第7章提到的33种不定情之一。参见vyabhicārin。

avagāḍha　降调乐节。

avadhuta　低头，头部的13种表演动作之一。参见śiras。

avalokita　俯视，眼睛的8种目睹方式之一。参见darśana。

avanaddha　膜鸣乐器，革鸣乐器，《舞论》第28章提到的古代印度4类乐器之一。参见ātodya。《舞论》第33章和第5章等提到以下膜鸣乐器：mṛdaṅga（杖鼓）、paṇava（细腰鼓）、dardura（瓶鼓）、bherī（俳黎鼓）、paṭaha（小鼓）、jhañjhā（铮乐鼓）、ḍiṇḍima（顶底摩鼓）、dundubhi（天鼓）、gomukha（牛嘴鼓）、muraja（大杖鼓）、bhāṇḍa（乐鼓）、vāma（伐摩鼓）、ūrdhvaka（麦粒鼓）、āliṅgya（牛尾鼓）、dakṣiṇa（南方鼓）、vāmaka（伐摩迦鼓）、āṅkika（安吉迦鼓）等名称。

avadhāna　合适，即音调既不过高，也不过低。这是《舞论》第32章提到的6种歌德之一。参见kaṇṭha。

avadhāraṇa　确定，情节发展中的21个关节因素之一。参见sandhyantara。

avahittha　佯装，《舞论》第7章提到的33种不定情之一。参见vyabhicārin。

avahittha　鹦鹉式，《舞论》第9章提到的第13种双手势。

avahittha　展右式，《舞论》第13章提到女子表演的3种脚位之一。参见sthāna。

avahitthaka　鹦鹉式，《舞论》第4章提到的第95式基本动作。

avaisvarya　跑调，变音。

avakīrṇā　散花式，《舞论》第33章提到的18种鼓调式之一。参见jāti。

avakīrṇa　散花式，《舞论》第33章提到的20种击鼓法之一。参见prakāra。

avakṛṣṭā　迂回歌，它的分支是开头和展现。《舞论》第32章开头提到的6类达鲁瓦歌（戏剧歌曲）之一。参见dhruvā。

avalagita　共性，雄辩风格中的5个引言分支（又称开场白）āmukha或prastāvanā。

avalagitam　共性，13种街道剧分支之一。参见vīthī。

avalokita　下降，混合调装饰音，《舞论》第29章提到的30多种装饰音之一。

avamṛṣṭ　轻抚式，《舞论》第29章提到的暗示式（渲染式或烘托式）风格10种指法之一。参见vyañjana。

āvantī　阿槃底风格，《舞论》第22章提到的4种戏剧地方风格之一。参见pravṛtti。

avantijā　阿槃提语，《舞论》第18章提及的7种方言（俗语）之一。参见deśabhāṣa。

āvāpa　上翻式，无声拍表达的4种方式之一。参见niḥśabda。

āvāpa　上翻式，《舞论》第28章提到的20种节奏因素之一。参见tāla。

avapāta　混乱，《舞论》第22章提到的戏剧刚烈风格4个分支之一。参见ārabhaṭī。

avara（即ardha）　领先式，《舞论》第33章提到的弦乐与鼓乐演奏的3种伴奏或合奏风格。参见pāṇi、pāṇika。

avaroha　台词吟诵或歌曲演唱中运用的降调。

āvarta　卷发。

āvarta　旋动式，《舞论》第4章提到的第59式基本动作。

āvarta　旋舞步，《舞论》第12章提到的第3种地面组合步伐。

āvarta　循环，混合调装饰音，《舞论》第29章提到的30多种装饰音之一。

āvartita　转动式，小腿的5种表演动作之一。参见jaṅgha。

avasānāpaharaṇā　自由余音歌，18种四段曲之一。音步中的音节数量无限制。参见catuṣpadā。

āvasānika　阿瓦娑尼迦歌，婆罗多在《舞论》第32章介绍达鲁瓦歌的两种五

分法以外提到的一种戏剧歌曲。

avaspanditam　妙解，13种街道剧分支之一。参见vīthī。

avasthā　（爱情的）阶段，情境。《舞论》第24章指出，没有经历欢爱的女子，爱的情态分为10个阶段：渴望（abhilāsa）、忧虑（cintā）、回忆（anusmṛti）、赞美（guṇakīrtana）、烦恼（udvega）、悲叹（vilāpa）、疯癫（unmāda）、生病（vyādhi）、痴呆（jaḍatā）、死亡（maraṇa）。

avasthā　戏剧情境。

avasthāna　（情节的）阶段，包括5个：开始（prārambha）、努力（prayatna）、希望（prāptisambhava）、肯定（niyatāphalaprāpti）和成功（phalayoga）。

avataraṇa　就位乐，《舞论》第5章提到的9种戏外歌（幕后歌）之一。参见bahirgīta。

avayava　乐句，《舞论》第28章提到的20种节奏因素之一。参见tāla。

āvedhya　嵌体型装饰品，4种装饰品之一。参见ābharaṇa。

āvega　激动，《舞论》第7章提到的33种不定情之一。参见vyabhicārin。

āveṣṭita　食指始屈式（自食指起，除拇趾外的手指依次向掌心内弯曲），4种基本手法之一。参见karaṇa。

āviddha　前伸，手臂的10种表演动作之一。参见bāhu。

āviddha　婉曲步，《舞论》第11章提到的第9种凌空基本步伐。

āviddha　武戏，两种戏剧表演方式（风格）之一。争斗剧、神魔剧、纷争剧和掠女剧是武戏。参见sukumāra（文戏）。

āviddhavaktra　回旋式，《舞论》第9章提到的第7种纯舞势。

āvṛtta　旋动式，《舞论》第4章提到的第59式基本动作。

avyavasthita　失衡，即音量过高或过低，声音微弱。《舞论》第32章提到的5种歌病之一。参见doṣa。

āyata　展左式，《舞论》第13章提到女子表演的3种脚位之一。参见sthāna。

āyudha　武器，兵器，器械，刀，道具。《舞论》第23章提到了如下武器及其规格、形制：bhiṇḍi（投枪），长12多罗（tāla）；kunta（长枪），长10多罗；śātaghnī（百杀），长8多罗；śūla（股叉），长8多罗；tomara（长矛），长8多罗；śakti（刀），长8多罗；śara（箭），长4多罗；gadā（棒），长4多罗；vajra（金刚杵），长4多罗；asi（剑），长40指（aṅgula）；prāsa（投枪），长6指；paṭṭisa（利剑），长6指；daṇḍa（棍杖），长20指；kampaṇa（短剑），长20指；kheṭaka（旗手盾牌），宽30指；dhanus（弓），长8多罗；cakra（圆盾），直径为12指；carman（铠甲），宽16指，长2腕尺（hasta）。

āyuktikā　女总监，戏剧中的后宫人物之一。

Āyus　天寿，《舞论》第36章提到的咨询婆罗多的44位仙人之一。参见muni。

B

Bādarāyaṇa　枣境，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

Bādari　酸枣，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

baddha　缚轭步，《舞论》第11章提到的第8种地面基本步伐。

bahirgīta　序幕仪式演唱的9种戏外歌，戏外乐，幕后歌，包括：安放乐（pratyāhāra）、就位乐（avataraṇa）、试唱乐（ārambha）、调试乐（āśrāvaṇā）、区分乐（vaktrapāṇi）、调弦乐（parighaṭṭanā）、手势乐（saṅghoṭanā）、合奏乐（mārgāsārita）、节拍乐（āsārita）。参见pūrvaraṅga。

bahirgītāṅgaśākhā　歌曲外在因素。

bāhlikā　跋赫利语，《舞论》第18章提及的7种方言（俗语）之一。参见deśabhāṣa。

bāhu　手臂，其10种表演动作为：斜伸（tiryak）、上举（ūrdhvagata）、下沉（adhomukha）、前伸（āviddha）、分开（apaviddha）、旋转（maṇḍala）、交叉（svastika）、后屈（añcita）、弯曲（kuñcita）、侧伸（pṛṣṭhaga）。

Bahula　黑半月，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

bāhumūlavibhūṣaṇa　肩饰，包括盎揭多（aṅgada）和伐罗耶（valaya）等。

bāhunālīvibhūṣaṇa　臂饰，包括臂钏（hastavī）、臂环（valaya）、卡俱罗迦（kharjūraka）、乌耆提迦（ucchitika）等。

bahutva　强化，调式所表现的10个特征或要素之一。参见jāti。

bahvakṣarā　短音节歌，18种四段曲之一。以短音节为主，吐词清晰，语句发音快，音速快。参见catuṣpadā。

bāhya　与妓女相关的情爱活动，以戏剧法表演的两种情爱之一。参见kāmopacāra。

bāhya　公开的，公共的，妓女的。参见śīla。

bāhyābhyantarā　混合型女子，《舞论》第24章依据女子本性所划分的3类女子之一。参见śīla。

bāla　婆罗，《舞论》第2章介绍的9种剧场度量单位之一。参见pramāṇa。

balavarṇa　强色，与弱色相对。

bali　祭品，供品，祭物。

balin　强音。

Bandhula　私生，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

bandhanīya　绑扎型装饰品，4种装饰品之一。参见ābharaṇa。

barbara　野蛮人（蔑称），非雅利安人，卑贱之人，笨蛋，无赖。

Bhadramukha　贤首，湿婆神的随从之一。

Bhadrāśva　妙马国。

Bhagavānacyuta　毗湿奴。

bhakti　虔诚，虔信，皈依，信仰，分界，线条，图案。

Bhallaka　箭头，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

bhāṇa　独白剧，《舞论》第20章提到的10种主要戏剧类型（色）之一。参见nāṭya和daśarūpa。

bhāṇḍa　鼓乐，乐鼓，《舞论》第33章等提到的古代印度鼓乐器之一。参见avanaddha。

Bharadvāja　婆罗多婆遮，《舞论》第36章提到的咨询婆罗多的44位仙人之

一。参见muni。

bharaṇī　胃宿，印度古代二十八星宿之一。参见yāmya。

bharāsana　宝座式，群舞的两种起源或预备动作之一。参见yantra。

bharata　演员，男演员。

Bharata　婆罗多，《舞论》的作者（疑为托名作者）和叙事者，《舞论》中的舞蹈与戏剧教师。他率领自己的100个（实际为104个）儿子表演舞蹈和戏剧，并将其传播到人间。他的104个儿子的名字是：桑狄利耶（Śāṇḍilya）、犊子氏（Vātsya）、迦诃罗（Kohala）、多提罗（Dattila）、结发（Jaṭila）、庵婆什吒迦（Ambaṣṭhaka）[①]、荡督（Taṇḍu）、火焰（Agniśikha）、海盐（Saindhava）、菩罗曼（Puloman）、翠绿（Śāḍvali）、宏大（Vipula）、鹧鸪（Kapiñjala）、酸枣（Bādari）、阎魔（Yama）、烟道（Dhūmrāyaṇa）、南瞻王（Jampudhvaja）、鸦胫（Kākajaṅgha）、黄金（Svarṇaka）、苦行（Tāpasa）、稻田（Kedāri）、稻耳（Śālikarṇa）、长肢（Dīrghagātra）、稻米（Śālika）、考蹉（Kautsa）、檀多耶尼（Tāṇḍāyani）、宾伽罗（Piṅgala）、妙色（Citraka）、私生（Bandhula）、箭头（Bhallaka）、拳头（Muṣṭika）、海道（Saindhavāyana）、枕头（Taitila）、瓦师（Bhārgava）、纯洁（Śuci）、黑半月（Bahula）、无智（Abudha）、智军（Budhasena）、白耳（Pāṇḍukarṇa）、盖罗拉（Kerala）、正直（Ṛjuka）、浮沫（Maṇḍaka）、胜乐（Śambara）、梵聚罗（Vañjula）、摩揭陀（Māgadha）、真诚（Sarala）、洞穴（Kartā）、威严（Ugra）、酷寒（Tuśāra）、徒众（Pārṣada）、乔达摩（Gautama）、枣境（Bādarāyaṇa）、广大（Viśāla）、妙脐（Sunābha）、公羊（Meṣa）、眼镜蛇（Kāliya）、黑蜂（Bhramara）、基座（Piṭhamukha）、牟尼（Muni）、敲指（Nakhakuṭṭa）、碎石（Aśmakuṭṭa）、蜜蜂（Ṣaṭpada）、无上（Uttama）、革履（Pāduka）、奉施（Upānat）、天启（Śruti）、遮娑什婆罗（Cāṣasvara）、火器（Agnikuṇḍa）、乳酪瓶（Ājyakuṇḍa）、妄驳（Vitāṇḍya）、檀底耶（Tāṇḍya）、洞罗刹（Kartarākṣa）、金眼（Hiraṇyākṣa）、善巧（Kuśalā）、难抵（Duhṣaha）、谷粒（Lāja）、恐怖（Bhayānaka）、厌恶（Bībhatsa）、

① 庵婆什吒迦是婆罗门与吠舍种姓女子结合所生的子女。

聪慧（Vicakṣaṇa）、赍多罗刹（Puṇḍrākṣa）、赍多罗那娑（Puṇḍranāsa）、暗黑（Asita）、洁白（Sita）、电舌（Vidyujjihva）、宏舌（Mahājihva）、娑罗迦叶那（Śālaṅkāyana）、暗道（Śyāmāyana）、摩陀罗（Māṭhara）、赤身（Lohitāṅga）、劫火（Samvartaka）、五焰（Pañcaśikha）、三焰（Triśikha）、火焰（Śikha）、白面（Śaṅkhavarṇamukha）、密林（Ṣaṇḍa）、尖耳（Śaṅkukarṇa）、帝释轮（Śakranemi）、光亮（Gabhasti）、光明（Amśumāli）、曲意（Śaṭha）、闪电（Vidyut）、喜胫（Śātajaṅgha）、暴戾（Raudra）、英勇（Vīra）。

bhārata　经典式，《舞论》第11章提到投掷武器的4种方式之一。参见nyāya。

Bhāratavarṣa　婆罗多国，古代印度。

bhāratī　雄辩风格，4种戏剧风格之一，包括4种分支：赞誉（prarocanā）、引言（āmukha）、街道剧（vīthī）和笑剧（prahasaṇa）。

bharatottama　优秀演员。

Bhārgava　瓦师，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

bhartṛ　戏班主人。

bhāṣā　（戏剧表演中运用的）语言，包括4种：超凡语（atibhāṣa）、阿利耶语（āryabhāṣa）、种姓语（jātibhāṣa）和兽语（yonyantaribhāṣa）。

bhāṣaṇa　妙语，情节的结束关节的14种分支之一。参见nirvahaṇa。

bhāṣya　注疏，注释，释论，讲述，谈论，语言。

bhātalatanvī　大地律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为5音节。

bhāva　情（《舞论》第7章提及49种情，其中包括8种常情，8种真情和33种不定情）。

bhāva　感情，指女演员通过语言、肢体和情感表演，展示诗人的内心亦即戏剧的主题。《舞论》第24章提到女子肢体产生的3种美之一。参见alaṅkāra。

bhāva　情境，戏剧表演情境。

Bhavana　天宫，《舞论》第36章提到的咨询婆罗多的44位仙人之一。参见muni。

bhāvayanti　感染人心。

bhāvinī　佳丽律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为9音节。

bhāvita　诉情，12种柔舞支之一。参见lāsyāṅga。

bhaya　惧，《舞论》第7章提到的8种常情之一。参见sthāyibhāva。

bhaya　害怕，情节发展中的21个关节因素之一。参见sandhyantara。

bhayānaka　恐怖，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

bhayānaka　恐怖味，《舞论》第6章提到的8种戏剧味之一，包括3类：虚幻恐怖味、过错恐怖味、忧惧恐怖味。参见rasa。

bhayānaka　害怕，8种味眼神之一。参见rasadṛṣṭi、dṛṣṭi和rasa。

bhayānvita　恐惧，表演常情的8种眼神之一。参见sthāyin和dṛṣṭi。

bheda　争执，《舞论》第25章指出的男子亲近女子的5种方法之一。参见upakrama。

bheda　分裂，情节发展中的21个关节因素之一。参见sandhyantara。

bheda　失调，情节的开头关节的12种分支之一。参见mukha。

bhedana　刺穿，手的20种表演动作之一。参见karma。

bhedyaka　散形舞，4种群舞之一。参见piṇḍībandha。

bherī　俳黎鼓，《舞论》第33章等提到的古代印度鼓乐器之一。参见avanaddha。

bhiṇḍi　投枪，矛槊，作为戏剧道具的一种武器，长12多罗（tāla）。参见āyudha。

bhinnārtha　意义受损，《舞论》第17章提到的10种诗病之一。参见doṣa。

bhinnavṛtta　破坏诗律，诗律不规则。

bhogavatī　喜悦律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为7音节。

bhoginī　商人之妻。

bhoginī　御女，国王的小妾之一，戏剧中的后宫人物之一。

bhramaṇa　旋转，眼珠的9种表演动作之一。参见tārā。

Bhramara　黑蜂，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

bhramara 蜜蜂式，《舞论》第9章提到的第18种单手势。

bhramara 蜂舞式，《舞论》第4章提到的第14式组合动作。

bhramara 蜂舞步，《舞论》第12章提到的第1种地面组合步伐。

bhramarī 蜜蜂律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为4音节。

bhramaraka 蜜蜂式，《舞论》第4章提到的第38式基本动作。

bhramaramālā 群蜂律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为7音节。

bhramaramālikā 乌湿尼迦律中的群蜂律，《舞论》第16章提到的规则诗律，每个音步为7音节。

bhramarī 蜜蜂步，《舞论》第11章提到的第16种凌空基本步伐。

bhraṃśa 跑题，《舞论》第17章提到的36种诗相之一。参见lakṣaṇa。

bhrānti 误会，情节发展中的21个关节因素之一。参见sandhyantara。

bhṛṅgāra 水瓶，金瓶，宝瓶，净瓶。

bhṛtya 辅臣，戏剧中的后宫人物之一。

bhrū 眉毛，戏剧和舞蹈表演的6种次要部位之一，其7种表演动作是：上扬（utkṣepta）、下垂（pātana）、聚集（bhrukuṭī）、伸展（catura）、弯曲（kuñcita）、飞舞（recita）、自然（sahaja）。参见upāṅga。

bhrukuṭī 聚集，眉毛的7种表演动作之一。参见bhrū。

bhugna 缩嘴，嘴的另外6种表演动作之一。参见adhara。

bhujaṅgamukha 蛇形律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步音节数不详。

bhujaṅgāñcita 曲蛇式，《舞论》第4章提到的第40式基本动作。

bhujaṅgatrāsita 惊蛇式，《舞论》第4章提到的第24式基本动作。

bhujaṅgatrāsita 惊蛇步，《舞论》第11章提到的第13种凌空基本步伐。

bhujaṅgatrastarecita 舞蛇式，《舞论》第4章提到的第35式基本动作。

bhujaṅgavijṛmbhita 分割律中的长蛇律，《舞论》第16章提到的规则诗律，每个音步为26音节，是《舞论》提到的每个音步中音节最多的规则诗律。

bhūmi 戏中的角色。

bhūmikā 演员，角色。

bhūruk 多余，即诗律中的音步多出一个音节。

bhūṣaṇa 装饰，《舞论》第17章提到的36种诗相之一。参见lakṣaṇa。

bhūṣaṇa 饰物，装饰品，头饰，包括顶珠（cūḍamaṇi）、头冠（mukuṭa）、顶髻（śikhāpāśa）、蛇形饰（śikhāvyāla）、叶饰（piṇḍipatra）、顶珠（cūḍāmaṇi）、鳄鱼坠（makarikā）、珍珠串（muktājāla）及辫饰（śirṣajāla）等。

bhūta 精灵。

bhūtagaṇa 精灵。

bhūtalatanvī 瘦地律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为15音节。

bhūtalataviskhalitagati 苗条律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为14音节。

bibboka 冷淡，女子天性产生的10种美之一。参见alaṅkāra。

Bībhatsa 厌恶，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

bībhatsa 厌恶味，《舞论》第6章提到的8种戏剧味之一，包括3类：恶心（kṣobha）厌恶味、正宗（śuddha）厌恶味、恐惧（udvegī）厌恶味。参见rasa。

bībhatsa 反感，8种味眼神之一。参见rasadṛṣṭi、dṛṣṭi和rasa。

bīja 种子，要素，起源，（诗或戏剧的）开端，代数学，水银，毗湿奴坛城的安吉迦鼓四周环绕着的神秘音节。

bīja 种子，情节的5个元素之一。参见arthaprakṛti。

bilva（即vilva） 吉祥果树。

bindu 油滴，情节的5个元素之一。参见arthaprakṛti。

bindu 露滴，混合调装饰音，《舞论》第29章提到的30多种装饰音之一。

bindu 露珠式，《舞论》第29章提到的暗示式（渲染式或烘托式）风格10种指法之一。参见vyaṅjana。

bindu 露滴，升调装饰音，《舞论》第29章提到的30多种装饰音之一。

Bṛhaspati 毗诃波提，《舞论》第36章提到的咨询婆罗多的44位仙人之一。

参见muni。

Bṛhaspati 毗诃波提，生主。

bṛhatī 宏大律，《舞论》第32章提到的音律之一。

budbuda 泡沫律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为13音节。

buddhīndriya 知根，五知根指眼、耳、鼻、舌、身5种感觉器官。

Budhasena 智军，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

C

cakra 神盘，飞轮，毗湿奴大神的武器。

cakra 圆盾，盾牌，作为戏剧道具的一种防御工具，直径为12指（aṅgula）。参见āyudha。

cakracaraṇa 玩弄杂耍者，卖艺者。

cakramaṇḍala 轮环式，《舞论》第4章提到的第53式基本动作。

cakravālayamaka 鸳鸯叠声，即第一个音步末尾和第二个音步开头的词语相同。10种叠声之一。参见yamaka。

calana 颤动，眼珠的9种表演动作之一。参见tārā。

caṇaka 大豆。

cañcalagati 驰骋律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为7音节。

cañcatpuṭa 旃遮达卜吒节奏，偶数型节奏。

caṇḍāla 旃陀罗语，《舞论》第18章提及的6种小方言（小俗语）之一。参见vibhāṣa。

candralekhā 世间律中的新月律，《舞论》第16章提到的规则诗律，每个音步为12音节。

capalā 轻快律，《舞论》第16章提到的6类阿利耶律即音量律之一。参见āryā。

capalā 快活律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为25音节。

capalā 电光律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为11音节。

capalatā 暴躁，《舞论》第7章提到的33种不定情之一。参见vyabhicārin。

cāpapuṭa 迦薄卜吒节奏，奇数型节奏。

cārī （脚、小腿、大腿、腰等联合表演的）形体动作，（舞蹈的）基本步伐，包括地面基本步伐16种：1.并足步、2.踮脚步、3.车轮步、4.增益步、5.青雀步、6.分脚步、7. 羊嬉步、8. 缚轭步、9. 腾跃步、10.重叠步、11.摇曳步、12.诞生步、13.激流步、14.逆流步、15.迷醉步、16.沉醉步；还包括凌空基本步伐16种：1.跨越步、2.滑舞步、3.侧舞步、4.抬膝步、5.针尖步、6.脚镯步、7.秋千步、8.激舞步、9.婉曲步、10.波浪步、11.闪电步、12.火轮步、13.惊蛇步、14.鹿跃步、15.棍杖步、16.蜜蜂步。

cārī 艳情步，《舞论》第5章提到的序幕表演9种敬神仪式之一。参见pūrvaraṅga。

cārī 单足步，单脚的动作表演。

carmaghātaka 敲皮者，即不熟悉音乐节奏体系和经论的平庸鼓手。

carman 铠甲，盔甲，作为戏剧道具的一种防御工具，宽16指（aṅgula），长2腕尺（hasta）。参见āyudha。

cāṣagata 雀舞步，《舞论》第12章提到的第10种地面组合步伐。

cāṣagati 青雀步，《舞论》第11章提到的第5种地面基本步伐。

Cāṣasvara 遮娑什婆罗，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

catura 精明式，《舞论》第4章提到的第39式基本动作。

catura 机灵式，《舞论》第9章提到的第17种单手势。

catura 伸展，眉毛的7种表演动作之一。参见bhrū。

caturaśra 平行状。

caturaśra 方形，方形剧场，3种剧场之一。参见maṇḍapa。

caturaśra 方形式，四方式，《舞论》第9章提到的第1种纯舞势。

caturaśra 匀称式，和谐式，四方式，毗湿奴式站姿的一种表演方式（一手放在腰间，一手置于肚脐，挺胸）。

caturaśra 偶数型节奏（体系），包括3种节拍类型：四伽罗式、八伽罗式、十六伽罗式。参见tryaśra。

caturaśra 四方，《舞论》第32章开头提到的5类达鲁瓦歌的18分支（要素）。参见aṅga。

caturvyavasitayamaka 四音步叠声，即所有的四个音步都是相同的词。10种叠声之一。参见yamaka。

catuṣkalā 四倍式节奏，慢节奏，三类节奏之一。

catuṣpadā 四段曲，有4个乐段的达鲁瓦歌（戏剧歌曲）。参见vastu。

caukṣaśrotriya 纯洁的婆罗门。

cekrīḍita 刺耳（vikṛta）的词，难听的词，不悦耳的语言或声音。

ceṣṭa （脚、小腿、大腿、腰、臀表演的）舞蹈动作，形体动作。

ceṣṭākṛta 姿势表演，3类形体表演之一，指手势（śākha）、主要肢体（aṅga）和次要肢体（upāṅga）的联合表演。参见āṅgika。

ceṣṭima （可以移动的）活动模型，3种戏剧表演模型之一。参见pusta。

ceṭa 仆人。

ceṭā 女仆。

chala 诡诈，13种街道剧分支之一。参见vīthī。

chandaka 复句歌。

chandas 诗律，韵律，音律，梵语和俗语诗律。参见chandovṛtti、vṛtta和vṛtti。

chandovṛtti 音律，梵语和俗语音律，传统歌曲的音律。《舞论》第32章提及127种歌曲音律（大部分为俗语歌曲的音律）。

chatra 华盖，伞。

chedana 切，砍，手的20种表演动作之一。参见karma。

chedyaka 复句歌，7种传统歌曲的一类。

china 旋摆式，《舞论》第4章提到的第45式基本动作。

chinna 侧旋式，臀部或腰臀的5种表演动作之一。参见kaṭi。

chinna 闭嘴，下巴的7种动作表演之一。参见cibuka。

chinna 断裂式，《舞论》第33章提到的20种击鼓法之一。参见prakāra。

chinnaviddha 并行式，《舞论》第33章提到的20种击鼓法之一。参见prakāra。

cibuka 下巴，戏剧和舞蹈表演的6种次要部位之一，其7种动作表演包括：自然（sama）、咬牙（kuṭṭana）、颤嘴（khaṇḍana）、闭嘴（chinna）、张嘴（cukṣita）、舔唇（lehana）、咬嘴（daṣṭa）。参见upāṅga。

cihna 符号，特征，属性，相貌，对象，形貌，征兆，相，妙相，内涵。

cintā 忧虑，《舞论》第7章提到的33种不定情之一。参见vyabhicārin。

cintā 忧虑，《舞论》第24章提到的女子爱情10阶段之一。参见avasthā。

cīra 树皮，树皮衣，布。

citra 画，绘画，画像。

citra 七弦琴，七弦维那琴，主要弦乐器之一。参见tata。

citra 画像，情节发展中的21个关节因素之一。参见sandhyantara。

citra 奇妙律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步音节数不详。

citra 变化式，3种弦乐弹速风格之一。参见vṛtti 或gativṛtti。

citra 奇妙式，《舞论》第33章提到的20种击鼓法之一。参见prakāra。

citra 变化式，节拍表演的3种风格之一。参见mārga。

citrābhinaya 特殊表演，复杂表演。

Citraka 妙色，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

citrakāra 画师。

citralekhā 稳固律中的画像律，《舞论》第16章提到的规则诗律，每个音步为18音节。

citravīṇā 七弦琴，七弦维那琴。参见citra。

cittavikāra 心理失衡。

cittavilāsita 阿奴湿图朴律中的快意律，《舞论》第16章提到的规则诗律，每个音步为8音节。

cūḍamaṇi 顶珠，头饰之一。参见bhūṣaṇa。

cukṣita 张嘴，下巴的7种动作表演之一。参见cibuka。

cūlikā 鸡冠，情节的5种插曲形式或剧情提示方式之一。参见arthopakṣepa。

cūlikā 腕带，腕饰之一。参见maṇibandhavibhūṣaṇa。

cūrṇa 散文体，自由体。

cūrṇapada 散文体（作品）。

Cyavana 揭婆诺，《舞论》第36章提到的咨询婆罗多的44位仙人之一。参见muni。

D

dāha 内心灼烧，《舞论》第26章提到的毒效发作第3阶段的表演，参见vega。

dainya 沮丧，《舞论》第7章提到的33种不定情之一。参见vyabhicārin。

daitya 提狄，恶魔之一。

daivata 保护神，（火神等保护诗律或戏剧的）神灵。

daivikī 神助的成功，戏剧表演的两种成功方式之一。参见siddhi。

ḍakinī 荼吉尼，一种次要的乐器。

Dakṣa 陀刹仙人。

dakṣiṇa 灵活式，3种弦乐弹速风格之一。参见vṛtti或gativṛtti。

dakṣiṇa 灵活式，节拍表演的3种风格之一。参见mārga。

dakṣiṇa 南方鼓，《舞论》第33章等提到的古代印度鼓乐器之一。参见avanaddha。

dākṣiṇā（即dākṣiṇātyā） 南方风格，《舞论》第22章提到的戏剧表演的4种地方风格之一。参见pravṛtti。

dākṣiṇātyā（即dākṣiṇā） 南方风格，《舞论》第22章提到的戏剧表演的4种地方风格之一。参见pravṛtti。

dākṣinātyā 南部语，《舞论》第18章提及的7种方言（俗语）之一。参见deśabhāṣa。

dākṣinya 殷勤，《舞论》第17章提到的36种诗相之一。参见lakṣaṇa。

dānava 檀那婆，恶魔之一。

daṇḍa 杖，《舞论》第2章介绍的9种剧场度量单位之一。参见pramāṇa。

daṇḍa 棍杖步，《舞论》第11章提到的第15种凌空基本步伐。

daṇḍa （维那琴等弦鸣乐器的）琴杆。

daṇḍa 惩罚，《舞论》第25章指出的男子亲近女子的5种方法之一。参见upakrama。

daṇḍa 惩罚，情节发展中的21个关节因素之一。参见sandhyantara。

daṇḍa 棍杖，刑杖，刀杖，棍，作为戏剧道具的一种武器，长20指（aṅgula）。参见āyudha。

daṇḍahasta 棍杖式，5种击鼓手势之一。参见upahasta。

daṇḍakarecita 杖舞式，《舞论》第4章提到的第41式基本动作。

daṇḍakāṣṭha 旗杆。

daṇḍapakṣa 杖翼式，《舞论》第4章提到的第34式基本动作。

daṇḍapakṣa 棍杖式，《舞论》第9章提到的第20种纯舞势。

daṇḍapāda 杖步式，《舞论》第4章提到的第82式基本动作。

daṇḍapāda 杖舞步，《舞论》第12章提到的第5种凌空组合步伐。

dantapatra 象牙叶饰，双耳饰之一。参见karṇayorbhūṣaṇa。

dantya 齿音。

darśana 目睹，眼睛表演的观看方式，包括8种：平视（sama）、斜视（sācī）、注视（anuvṛtta）、瞥视（ālokita）、回眸（vilokita）、侧视（pralokita）、仰视（ullokita）、俯视（avalokita）。参见netra。

dārava 木制（弦）乐器。

darbha 祭草（尤指俱舍草），祭祀仪式上用的茅草等。

dardara（即dardura） 瓶鼓，形似瓶子而得名，《舞论》第33章等提到的古代印度鼓乐器之一。参见avanaddha。

dardura（即dardara） 瓶鼓，形似瓶子而得名，《舞论》第33章等提到的古代印度鼓乐器之一。参见avanaddha。

dārdurika 瓶鼓手，鼓乐队的成员之一。参见kutapa。

dāruka （六根木柱构成的）框架，固定框。

dārukarma 木雕。

daṣarūpa 十色，《舞论》第20章提到10种戏剧类型：传说剧（nāṭaka）、创造剧（prakaraṇa）、感伤剧（aṅka，即utsṛṣṭikāṅka）、纷争剧（vyāyoga）、独白剧（bhāṇa）、神魔剧（samavakāra）、街道剧（vīthī）、笑剧

（prahasaṇa）、争斗剧（ḍima）、掠女剧（īhāmṛga）。参见nāṭya、rūpaka或rūpa。

dāsī 女仆，戏剧中的后宫人物之一。

daṣṭa 咬嘴，下巴的7种动作表演之一。参见cibuka。

Dattila 多提罗，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

dehabhūṣaṇa 全身装饰，包括垂链（vyalambimauktikahārā）、花环（mālya）等。

deśa 地域，地方，区域。

deśabhāṣa （《舞论》第18章提到的）方言，俗语，包括7种：揭陀语（māgadhī）、阿槃提语（avantijā）、东部语（pracāya）、修罗塞纳语（śaurasena）、半摩揭陀语（ardhamāgadhī）、跋赫利语（bāhlikā）、南部语（dākṣinātyā）。

deśādapetarūpa 悲悯式，《舞论》第33章提到的18种鼓调式之一。参见jāti。

deśānurūpā 艳情式，《舞论》第33章提到的18种鼓调式之一。参见jāti。

deśīgata 地方词，方言。戏剧吟诵的3种俗语台词之一。

Devadattā 天赐，《舞论》第1章提到的24位天女（女演员）之一。参见apsaras。

devadundubhi 天鼓。

Devasenā 天军，《舞论》第1章提到的24位天女（女演员）之一。参见apsaras。

devī 女神，国王的夫人，戏剧中的后宫人物之一。

dhairya 坚定，女子自发产生的7种美。参见alaṅkāra。

dhaivata 明意，《舞论》第28章提到的第6种音调（乐音）。参见svara。

dhaivatī 明意式，源自具六音阶的7种调式之一。参见jāti。

Dhanada 财神。

dhanus 弓，作为戏剧道具的一种武器，长8多罗（tāla）。参见āyudha。

dhāraṇī 地，土地，大地，陀罗尼，总持，咒语，持咒，偈颂。

dharmapada 正法句义。

dharmī 表演法，戏剧表演法，包括世间法（lokadharmī）和戏剧法（nāṭyadharmī）两种。

dhātrī 奶妈，戏剧中的后宫人物之一。

dhātu 词根。

dhātu （七弦维那琴等弦乐器的）弹拨风格，弹拨方式，包括4类：宏大式（vistāra）、表演式（karaṇa）、间歇式（ābiddha）、暗示式（vyañjana）。

dhātuvādya 弦乐器弹拨风格。

Dhaumya 陶糜耶，《舞论》第36章提到的咨询婆罗多的44位仙人之一。参见muni。

dhi 计策，情节发展中的21个关节因素之一。参见sandhyantara。

dhīra 稳重型，按性格划分的4类女主角之一。参见nāyikā。

dhīralalita 勇敢迷人型，4类男主角之一。参见nāyaka。

dhīrapraśāntaka 庄重安宁型，4类男主角之一。参见nāyaka。

dhīroddhata 庄严傲慢型，4类男主角之一。参见nāyaka。

dhīrodātta 坚毅崇高型，4类男主角之一。参见nāyaka。

Dhṛti 持重，《舞论》第1章提到的24位天女（女演员）之一。参见apsaras。

dhṛti 满意，《舞论》第7章提到的33种不定情之一。参见vyabhicārin。

dhṛti 坚韧律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为3音节。

dhṛti 确定，情节的结束关节的14种分支之一。参见nirvahaṇa。

dhruva 达鲁瓦式，《舞论》第31章提到的有声拍的第3种表达方式，疑为后人添加。

Dhruva 达鲁婆，《舞论》第36章提到的咨询婆罗多的44位仙人之一。参见muni。

dhruvā 歌曲，声乐，传统歌曲，达鲁瓦歌，包括《舞论》第32章提到的《梨俱吠陀》、薄尼迦（pāṇika）、娑摩曲（gātha）和7种传统歌曲（gīta）。

dhruvā 歌曲，达鲁瓦歌，戏剧歌曲。《舞论》第32章开头提到6类戏剧歌曲：上场歌（prāveśikī）、艳情歌（aḍḍitā）、迂回歌（avakṛṣṭā）、安住歌

（sthitā）、蜿蜒曲折歌（khañjanatkuṭā）、变速歌（antarā）。

dhruvā　歌曲，达鲁瓦歌，戏剧歌曲。《舞论》第32章中间提到另外6类戏剧歌曲：端倪歌（śīrṣakā）、崇高歌（uddhatā）、随喜歌（anubandhā）、缓步歌（vilambitā）、艳情歌（aḍḍitā）、迂回歌（apakṛṣtā）。

dhruvā　歌曲，达鲁瓦歌，戏剧歌曲。《舞论》第32章提到5类戏剧歌曲：上场歌（prāveśikī）、填补歌（ākṣepikī）、安抚歌（prāsādikī）、变速歌（antarā）、下场歌（naiṣkrāmikī）。

dhruvā　单曲，只有一个乐段的达鲁瓦歌（戏剧歌曲）。参见vastu。

Dhūmrāyaṇa　烟道，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

dhūna　摇晃，手的20种表演动作之一。参见karma。

Dhūrtila　图底罗。

dhurya　优秀鼓手。

dhuta　摇头，头部的13种表演动作之一。参见śiras。

dhvaja　旗帜。

dhvajamaha　旌旗祭。

dhvajamottama　（因陀罗的）无上旌旗，粉碎旗。

dhvajinī　持旗律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为10音节。

dhvani　语音，声音，报时声，韵，韵论。

dhyāna　禅定，沉思入定。

diksvastika　四方万字式，《舞论》第4章提到的第17式基本动作。

ḍima　争斗剧，《舞论》第20章提到的10种主要戏剧类型（色）之一。参见nāṭya和daśarūpa。

dīnā　悲恸，表演常情的8种眼神之一。参见sthāyin和dṛṣṭi。

ḍiṇḍima　顶底摩鼓，《舞论》第33章等提到的古代印度鼓乐器之一。参见avanaddha。

dīpaka　明灯，《舞论》第17章提到的4种庄严之一。参见alaṅkāra。

dīpana　明亮，戏剧台词吟诵的6种要素之一。参见aṅga。

dīpta　尖厉，戏剧台词吟诵运用的6种装饰音之一。参见alaṅkāra。

dīpta　光焰律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为7音节。

dīpti　热烈，女子自发产生的7种美。参见alaṅkāra。

dīrgha　长音节，长音节，长元音。

Dīrghagātra　长肢，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

diṣṭa（即dṛṣṭa）　描写，《舞论》第17章提到的36种诗相之一。参见lakṣaṇa。

divyā　女神，按身份和地位划分的4类女主角之一。参见nāyikā。

divyaveśyāṅganā　天女。

dodhaka　特利湿图跋律中的牛犊律，《舞论》第16章提到的规则诗律，每个音步为11音节。

dola　秋千式，《舞论》第9章提到的第8种双手势。

dolāpāda　秋千式，《舞论》第4章提到的第60式基本动作。

dolapāda　秋千步，《舞论》第11章提到的第7种凌空基本步伐。

doṣa　诗病，包括10种：意义晦涩（gūḍhārtha）、意义累赘（arthāntara）、缺乏意义（arthahīna）、意义受损（bhinnārtha）、意义重复（ekārtha）、意义臃肿（abhiplutārtha）、违反正理（nyāyādapeta）、诗律失调（viṣama）、缺乏连声（visandhi）、用词不当（śabdacyuta）。

doṣa　歌病，歌声的5个缺陷，包括5种：畸形（kapila）、失衡（avyavasthita）、齿音（sandaṣṭa）、刺耳（kākī）、鼻音（tumbakī）。

Dramila（即Drāmiḍa）　达罗毗荼人。

draviḍa　达罗毗荼语，《舞论》第18章提及的6种小方言（小俗语）之一。参见vibhāṣa。

dṛḍha　标准式，《舞论》第33章提到的20种击鼓法之一。参见prakāra。

dṛpta　骄傲，表演常情的8种眼神之一。参见sthāyin和dṛṣṭi。

dṛṣṭa（即diṣṭa）　描写，《舞论》第17章提到的36种诗相之一。参见lakṣaṇa。

dṛṣṭānta　喻证，《舞论》第17章提到的36种诗相之一。参见lakṣaṇa。

dṛṣṭi　眼神，眼光，眼神表演，分为36种。其中包括8种味眼神

(rasadṛṣṭi)：美丽（kānta）、害怕（bhayānaka）、嬉笑（hāsya）、悲伤（karuṇa）、惊奇（adbhuta）、凶暴（raudra）、勇敢（vīra）、反感（bībhatsa）；8种常情眼神：深情（snigdha）、喜悦（hṛṣṭa）、悲恸（dīnā）、愤怒（kruddha）、骄傲（dṛpta）、恐惧（bhayānvita）、厌恶（jugupsita）、惊奇（vismita）；20种不定情眼神：虚静（śūnya）、阴暗（malina）、劳顿（śrānta）、害羞（lajjānvita）、倦怠（glāna）、疑虑（saṅkita）、沮丧（viṣaṇṇa）、花蕾（mukula）、蜷缩（kuñcita）、焦愁（abhitapta）、斜视（jihma）、妩媚（lalita）、思考（vitarka）、半蕾（ardhamukula）、慌乱（vibhrānta）、迷离（vipluta）、半闭（ākekara）、睁开（vikośa）、害怕（trasta）、醉意（madira）。参见netra、rasa、sthāyin和vyabhicārin。

Druhiṇa　梵天。

druta　轻快，戏剧台词吟诵运用的6种装饰音之一。参见alaṅkāra。

druta　快速，3种音速之一。参见laya。

drutacapalā　轻盈律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为18音节。

drutagaticapala　疾步律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为7音节。

drutapadaga　快步律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步音节数不详。

drutapādagati　迅步律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为11音节。

druti　伤害，情节的停顿关节的13种分支之一。参见vimarśa。

Duhṣaha　难抵，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

dundubhi　天鼓，《舞论》第5章等提到的古代印度鼓乐器之一。参见avanaddha。

durbalavarṇa　弱色，与强色相对。

durga　崎岖式，《舞论》第33章提到的20种击鼓法之一。参见prakāra。

Durvāsa　杜尔婆娑，《舞论》第36章提到的咨询婆罗多的44位仙人之一。参见muni。

duskarakaraṇā　苦行式，《舞论》第33章提到的18种鼓调式之一。参见jāti。

dūta　信使，情节发展中的21个关节因素之一。参见sandhyantara。

dūtī　女信使，女使者，戏剧中的后宫人物之一。

dvārapāla　门卫，门神。

dvibhūmi　两层地面，一说为两层舞台。

dvigeyaka　盖耶迦节奏。

dvikalā　二倍式节奏，中等节奏，匀速节奏，3类节奏之一。

dvimūḍhaka　二痴，12种柔舞支之一。参见lāsyāṅga。

dvipada　奇数型双足歌。

E

eḍakākrīḍita　羊禧步，《舞论》第11章提到的第7种地面基本步伐。

eḍakākrīḍita　羊舞步，《舞论》第12章提到的第5种地面组合步伐。

Ekadhanvin　艾迦达温，《舞论》第36章提到的咨询婆罗多的44位仙人之一。参见muni。

ekaka　单乐节，乐段（vastu）中的单乐节。

ekakalā（即yathākṣara）　自然式节奏，快节奏，3类节奏之一。

ekarūpā　单色式，《舞论》第33章提到的18种鼓调式之一。参见jāti。

ekārtha　意义重复，《舞论》第17章提到的10种诗病之一。参见doṣa。

ekībhūta　所有戏剧表演因素的协调一致。

elakākrīḍita　羊嬉式，《舞论》第4章提到的第97式基本动作。

ekāvasānā　半调歌，18种四段曲之一。音调达到一半时，终止某一音步的演唱，前一个音步全部是长音节和短音节。参见catuṣpadā。

evamvādyā　滑稽式，《舞论》第33章提到的18种鼓调式之一。参见jāti。

G

Gabhasti　光亮，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

gadā　棒，棍棒，作为戏剧道具的一种武器，长4多罗（tāla）。参见āyudha。

gajadanta　象牙式，《舞论》第9章提到的第12种双手势。

gajākrīḍita　象嬉式，《舞论》第4章提到的第68式基本动作。

gajavilasita　果核律中的象嬉律，《舞论》第16章提到的规则诗律，每个音步为16音节。

Gālava　盖罗婆，《舞论》第36章提到的咨询婆罗多的44位仙人之一。参见muni。

gāmbhīrya　深沉，《舞论》第24章提到的男主角8种品质（威仪）之一。参见sattva。

gaṇa　音组，音群，由3个音节组成。参见trika。

gaṇa　调式组。

gāna　歌曲，声乐。

gaṇaka　书记员。

gaṇḍa　脸颊，面颊，戏剧和舞蹈表演的6种次要部位之一。其6种表演动作为：阴沉（kṣāma）、胀大（phulla）、鼓腮（pūrṇa）、震颤（kampita）、绷紧（kuñcita）、放松（sama）。参见kapola和upāṅga。

gaṇḍa　失言，13种街道剧分支之一。参见vīthī。

gaṇḍasūcī　触面式，《舞论》第4章提到的第71式基本动作。

gaṇḍavibhūṣaṇa　面饰，包括吉祥志（tilaka）和彩绘线条（patralekhā）等。

gandharva　音乐，乐神，天国乐师，乾达婆，健达缚。

gandharvā　女乐师。

gāndharva　神乐，雅乐，音乐，伎乐，歌曲，歌手，传统音乐，经典音乐，古典音乐。

gāndhāra　持地，《舞论》第28章提到的第3种音调（乐音），参见svara。

gāndhārapañcamī　第五持地式，源自中令音阶的十一种调式，参见jāti。

gāndharvakalpa　音乐仪式。

gāndhārī　持地式，源自中令音阶的十一种调式，参见jāti。

gāndhārodcīyavā　北方持地式，源自中令音阶的十一种调式，参见jāti。

gaṇeśvara　群主，湿婆。

gaṅgāvataraṇa　恒河下凡式（《舞论》第4章提到的第108式基本动作，这也是最后一式）。

gaṇikā　妓女，按身份和地位划分的4类女主角之一。参见nāyikā。

garbha　胎藏，情节的5个关节之一。参见sandhi。

garhaṇa　谴责，《舞论》第17章提到的36种诗相之一。参见lakṣaṇa。

garuḍa　金翅鸟，毗湿奴大神的坐骑。

garuḍapakṣa　金翅鸟式，《舞论》第9章提到的第19种纯舞势。

garuḍaplutaka　飞鸟式，《舞论》第4章提到的第70式基本动作。

garva　傲慢，《舞论》第7章提到的33种不定情之一。参见vyabhicārin。

gātā　男歌手。

gataviśoka　沉郁律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为11音节。

gātha　娑摩曲，偈颂歌，迦陀歌，《舞论》第32章提到的几类达鲁瓦歌（传统戏剧歌曲）之一。参见dhruvā。

gati　行姿，步姿，行姿表演，（舞蹈的）行姿。

gati　击鼓的方式，包括3种：真谛式（tattva）、随顺式（ghana）、多样式（ogha）。

gatimaṇḍala　环行式，《舞论》第4章提到的第17式组合动作。

gativṛtti　（维那琴等弦乐器的）弹速风格，包括3种：变化式（citra）、流动式（vṛtti）、灵活式（dakṣiṇa）。参见vṛtti。

gātravarṇa　体音，降调装饰音，《舞论》第29章提到的30多种装饰音之一。

Gautama　乔达摩，《舞论》第36章提到的咨询婆罗多的44位仙人之一。参见muni。

Gautama　乔达摩，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

gāyaka　歌手。

gāyana 歌手，弦乐队的成员之一。参见kutapa。

gāyatrī 伽耶特利律，《舞论》第32章提到的音律之一。

gāyikā 女歌手。

geyapada 演唱，12种柔舞支之一。参见lāsyāṅga。

ghana 紧密式，各种弹拨风格融合产生的4种弦乐演奏方式之一。参见jāti。

ghana 打击乐，体鸣乐器，《舞论》第28章提到的古代印度4类乐器之一，包括铙钹（tāla）等。参见ātodya。

ghana 浑厚，即歌声响亮而又音调优美，且不分散（vikṣipta）。这是《舞论》第32章提到的6种歌德之一。参见kaṇṭha和guṇa。

ghana 随顺式，3种击鼓方式之一。参见gati。

ghanapaṅkti 细密律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为5音节。

ghaṇṭikājāla 铃铎，脚饰或足踝饰之一。参见gulphoparivibhūṣaṇa。

ghaṭī 瓶，壶，瓦器，头冠的模型。

ghoṣaka 妙音琴，次要弦乐器之一。参见tata。

ghūrṇita 绕动式，《舞论》第4章提到的第32式基本动作。

gira 山岳律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为6音节。

gīta 歌曲，《舞论》第31章提到的7种传统歌曲：摩德罗迦歌（madraka）、乌罗比耶迦歌（ullopyaka）、西方歌（aparāntaka）、普洛迦利歌（prakarī）、奥文那迦歌（oveṇaka）、洛文达迦歌（rovindaka）、北方歌（uttara）。

gīta 传统歌曲，7种传统歌曲的总称，《舞论》第32章提到的几类达鲁瓦歌（传统戏剧歌曲）之一。参见dhruvā。

gītaka 传统歌曲。

gīti 风格，演唱风格，《舞论》第28章提到的20种节奏因素之一。参见tāla。

glāna 倦怠，表现不定情的20种眼神之一。参见vyabhicārin和dṛṣṭi。

glāni 虚弱，《舞论》第7章提到的33种不定情之一。参见vyabhicārin。

gomukha 牛头式，4种击鼓风格之一。

gomukha 喇叭，牛嘴鼓，《舞论》第33章等提到的古代印度鼓乐器之一。参见avanaddha。

gopucchā 牛尾式，演奏弦乐器和鼓乐的3种变速风格之一。

gopucchāgra 牛尾顶端，牛尾头，《舞论》第20章对优秀的戏剧情节结尾的比喻。

goraskhalita 口误，情节发展中的21个关节因素之一。参见sandhyantara。

graha 首音，基音，骨干音，调式所表现的10个特征或要素之一。参见jāti。

grahamārga 首音风格，首音伴奏风格，包括3种：领先式（anāgata）、滞后式（atīta）、均匀式（sama）。

grahasama 首音一致，弦鸣乐器、膜鸣乐器和气鸣乐器的微分音与歌曲微分音的首音一致。参见sāmya。

grahopasṛṣṭa 中邪者。

grāma 音阶，基本音阶，音阶模式，包括具六音阶（ṣaḍjagrāma）和中令音阶（madhyamagrāma）两种。

grāmaṇī 群主，神主，首领，药叉。

granthima 编织型花环，5种花环之一。参见mālya。

granthimakeśamukuṭa 束发冠。

grathana 汇合，情节的结束关节的14种分支之一。参见nirvahaṇa。

ghoṣa 浊音。

ghṛtaudana 酥油米饭。

gṛdhrāvalīnaka 灵鹫式，《舞论》第4章提到的第74式基本动作。

grīva 脖颈，颈部，其动作表演为9种：水平（sama）、低垂（nata）、扬起（unnata）、侧歪（tryasra）、转动（recita）、收缩（kuñcita）、伸长（añcita）、旋转（valita）、前趋（nivṛtta）。

grīvārecaka 颈部的舞动与转换动作。

gūḍhārtha 意义晦涩，《舞论》第17章提到的10种诗病之一。参见doṣa。

Guhyaka 密迹天，半神半人的一种，财神俱比罗的财富守护者。

gulphoparivibhūṣaṇa 脚饰，足饰，足踝饰，包括：脚镯（nūpura）、响铃

（kiṅkiṇīka）、铃铎（ghaṇṭikājāla）、脚环（kaṭaka）等。

guṇa 诗德，包括10种：紧密（śleṣa，或śliṣṭa）、清晰（prasāda）、和谐（samatā）、深邃（samādhi）、甜蜜（mādhurya）、壮丽（ojas）、柔和（saukumārya）、易解（arthavyakti）、高尚（udāratā，或udātta）、美好（kānti）。

guṇa 歌德，歌声的优点或长处。《舞论》第32章提到6种歌德（乐德或音德、声德）：响亮（śrāvaka）、浑厚（ghana）、圆润（snigdha）、柔和（madhura）、合适（avadhāna）、三个音域优美出色（tristhānaśobhī）。参见kaṇṭha。

guṇakīrtana 褒颂，《舞论》第17章提到的36种诗相之一。参见lakṣaṇa。

guṇakīrtana 赞美，《舞论》第24章提到的女子爱情10阶段之一。参见avasthā。

guṇātipāta 反讽，《舞论》第17章提到的36种诗相之一。参见lakṣaṇa。

gurvakṣara 长音节，长音节。

guru 重音节，长音节。

guru 沉重律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为5音节。

gurulaghusañcaya 轻重合成音，鼓乐演奏的3种合成音之一。参见samyoga。

gurusañcaya 重合成音，鼓乐演奏的3种合成音之一。参见samyoga。

H

haṃsapakṣa 天鹅翼式，《舞论》第9章提到的第20种单手势。

haṃsavaktra 天鹅嘴式，《舞论》第9章提到的第19种单手势。

hamsāya 白鹭律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为15音节。

hamsāsya 鸿雁律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为12音节。

hāra 项链，胸饰之一。参见vakṣovibhūṣaṇa。

hariṇapluta 鹿跃式，《舞论》第4章提到的第83式基本动作。

hariṇapluta 鹿跃步，《舞论》第11章提到的第14种凌空基本步伐。

hariṇaplutā 世间律中的鹿跃律，《舞论》第16章提到的规则诗律，每个音步为12音节。

hariṇāśva 鹿马，中令音阶的7个变化音阶模式的名称之一。参见mūrcchana。

harṣa 喜悦，《舞论》第7章提到的33种不定情之一。参见vyabhicārin。

harṣaka 蛇形线，颈饰之一。参见kaṇṭhabhūṣaṇa 和kaṇṭhavibhūṣaṇa。

hāsa 笑，《舞论》第7章提到的8种常情之一。参见sthāyibhāva。

hasita 微笑，上等演员或优秀角色笑的方式之一。

hasita 笑声，升调装饰音，《舞论》第29章提到的30多种装饰音之一。

hasta 手势，手势表演。

hasta 手，戏剧和舞蹈表演的6种主要部位之一，手的表演即三类手势主要包括单手势24种、双手势13种和纯舞势30种。手的表演动作还可以分为20种。参见aṅga、kara、karma、asamyuta、samyuta、nṛtta。

hasta 腕尺，古印度的一种计量单位。腕尺指肘部到中指尖的距离，约为18至25英寸或24指（约合45至56厘米）。参见aṅgula。

hasta 腕尺，《舞论》第2章介绍的9种剧场度量单位之一。参见pramāṇa。

hastābhinaya 手势，手势表演。参见hasta。

hastapāṇi 手背式，5种击鼓手势之一。参见upahasta。

hastapatra 手贝，指饰之一。参见aṅgulīnāmvibhūṣaṇa。

hastarecaka 手的舞动与转换动作。

hastavī 臂钏，臂饰之一。参见bāhunālīvibhūṣaṇa。

hāsya 滑稽味，《舞论》第6章提到的8种戏剧味之一。滑稽味包括3类：肢体类、服饰类和语言类。它也分为自我滑稽味和依他滑稽味两种。参见rasa。

hāsya 嬉笑，8种味眼神之一。参见rasadṛṣti、dṛṣṭi和rasa。

hāva 激情，产生于眼睛、眉毛的复杂变化和脖颈的动作，展示艳情味。《舞论》第24章提到女子肢体产生的3种美之一。参见alaṅkāra。

helā 欲情，以艳情味为基础，以优美欢快的表演为特色。《舞论》第24章提到女子肢体产生的3种美之一。参见alaṅkāra。

Hemakūṭa 黄金峰。

hemasūtra 金项链。

hetu　原因，《舞论》第17章提到的36种诗相之一。参见lakṣaṇa。

hetu　要素，因素，达鲁瓦歌的构成要素。《舞论》第32章提及5种：调式（jāti）、情境（sthāna）、种类（prakāra）、标准（pramāṇa）、名称（nāma）。

hikkā　打嗝，《舞论》第26章提到的毒效发作第4阶段的表演，参见vega。

Hiraṇyākṣa　金眼，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

homa　祭物，供品。

hotā　祭司。

hrāda　高亢式，《舞论》第29章提到维那琴表演式风格的5种指法之一。参见karaṇa。

hrādamāna　高亢，升调装饰音，《舞论》第29章提到的30多种装饰音之一。

hrasva　短元音，短音节，轻音节。

hrī　赤面律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为1音节。

hṛdayasamvāda　心灵共鸣。

hṛṣta　喜悦，表演常情的8种眼神之一。参见sthāyin和dṛṣṭi。

hṛsva　轻音节，短音节。

hṛsyaka　喜悦，中令音阶的7个变化音阶模式的名称之一。参见mūrcchana。

humkāra　象鸣，升调装饰音，《舞论》第29章提到的30多种装饰音之一。

I

īhāmṛga　掠女剧，《舞论》第20章提到的10种主要戏剧类型（色）之一。参见nāṭya和daṣarūpa。

īkṣaṇikā　女占星师，戏剧中的后宫人物之一。

indrajāla　魔术。

indravajrā　特利湿图跋律中的金刚律，《舞论》第16章提到的规则诗律，每个音步为11音节。

indriya　感官，诸根。

indriyārtha　（声音、触觉、形状、味道和香气等）感官对象。

iṣṭka　砖块。

iṣvāsa　弓箭手。

itivṛtta　情节。

J

jaḍatā　痴呆，《舞论》第7章提到的33种不定情之一。参见vyabhicārin。

jaḍatā　痴呆，《舞论》第24章提到的女子爱情10阶段之一。参见avasthā。

jaḍatā　麻木僵硬，《舞论》第26章提到的毒效发作第7阶段的表演。参见vega。

jagati　世间律，《舞论》第32章提到的音律之一。

jaghanacapalā　尾部轻快律，即在运用在阿利耶律的后面部分。《舞论》第16章提到的6类阿利耶律即音量律之一。参见āryā。

jala　泉水律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为6音节。

jālagavākṣa　窗格。

Jamadagni　持斧罗摩之父，遮摩多蛤蜊，《舞论》第36章提到的咨询婆罗多的44位仙人之一。参见muni。

Jamadagnya Rāma　持斧罗摩，《舞论》第36章提到的咨询婆罗多的44位仙人之一。参见muni。

Jambudvīpa　瞻部洲，南瞻部洲，阎浮提，阎浮利，阎浮处。

Jampudhvaja　南瞻王，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

janāntika　私语，即情势所迫，说出的话不让随行者听见。《舞论》第26章所谈的4种语言表演方式之一。参见ākāśavacana、ātmagata、apavāritaka。

jaṅgha　小腿，胫，其表演动作分为5种：转动式（āvartita）、弯曲式（nata）、探身式（kṣipta）、抬腿式（udvāhita）、回旋式（parivṛtta）。

janita　诞生式，《舞论》第4章提到的第94式基本动作。

janita　诞生步，《舞论》第11章提到的第12种地面基本步伐。

jarjara　因陀罗旗，粉碎旗。

jaṭāmukuṭa　束发冠。

jaṭhara　腹部，其表演动作为3种：扁平式（kṣāma）、收缩式（khalva）、隆起式（pūrṇa）。

jāti　种姓，血统，家族，出身。

jāti　调式，表现为10个特征或要素：首音（graha）、基音（amśa）、高音（tāra）、低音（mandra）、尾音（nyāsa）、次尾音（apanyāsa）、弱化（alpatva）、强化（bahutva）、六声音阶调式（ṣāḍava）、五声音阶调式（auḍavīta）。《舞论》提及18种调式，分为自然调式（śuddha）和变化调式（vikṛta）两类。源自具六音阶的7种调式包括：具六式（ṣaḍjī）、神仙式（ārṣabhī）、明意式（dhaivatī）、近闻式（naiṣādī）、北方具六式（ṣaḍjodcīyavatī）、微妙具六式（ṣaḍjakaiśikī）、具六中令式（ṣaḍjamadhyamā）；源自中令音阶的11种调式包括：持地式（gāndhārī）、赤色持地式（raktagāndhārī）、北方持地式（gāndhārodcīyavā）、北方中令式（madhyamodcīyavā）、中令式（madhyamā）、第五式（pañcamī）、第五持地式（gāndhārapañcamī）、安陀利式（āndhrī）、喜驭式（nandayantī）、日行式（karmāravī）、微妙式（kaiśikī）。婆罗多的调式概念后来逐渐演变为当今有名的拉格即rāga（旋律框架，曲调体系）。

jāti　弹奏方式，表演方式，各种弹拨风格融合产生的弦乐器演奏方式，包括4种：崇高式（udātta）、优美式（lalita）、弹拨式（ribhita）、紧密式（ghana）。

jāti　调式，《舞论》第32章提及的达鲁瓦歌（歌曲、戏剧音乐）的5种要素hetu。

jāti　（鼓乐演奏的）鼓调式，包括18种：纯净式（śuddhā）、单色式（ekarūpā）、艳情式（deśānurūpā）、悲悯式（deśādapetarūpa）、连续式（paryāya）、支柱式（viṣkambha）、循环式（paryastā）、激越式（samrambhā）、掌背式（pārṣṇisamastā）、苦行式（duskarakaraṇā）、牛舍式（ūrdhvagoṣṭhikā）、汇集式（uccitikā）、滑稽式（evamvādyā）、脱鼓式（mṛdaṅgapaṇava）、散花式（avakīrṇā）、半变式（ardhāvakīrṇa）、洪流式

（samplavā）、激荡式（vidhūta）。

jātibhāṣa　种姓语，《舞论》第18章提及的4种戏剧语言之一。

Jaṭila　结发，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

jātirāga　调式旋律，调式拉格，拉格调。

jātisādhāraṇa　转化调，音调转化方式之一。参见sādhāraṇa。

jatu　树脂。

jaya　胜利律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为4音节。

jhañjhā　铮乐鼓，《舞论》第33章等提到的古代印度鼓乐器之一。参见avanaddha。

jhaṅkāra　旃迦罗节奏，即限定歌（niryukta）的音节增加一拍的节奏。

jhaṣā　鱼，爱神的象征。

jihma　斜视，表现不定情的20种眼神之一。参见vyabhicārin和dṛṣṭi。

jihvya　顶音，卷舌音。

jugupsā　厌，《舞论》第7章提到的8种常情之一。参见sthāyibhāva。

jugupsita　厌恶，表演常情的8种眼神之一。参见sthāyin和dṛṣṭi。

jvara　热病。

K

kacchapī　龟琴，次要弦乐器之一。参见tata。

Kailāsa　印度教神话中非常重要的圣山，湿婆大神苦修处，喜马拉雅山后的绝妙雪山，昆仑山，冈仁波齐峰（位于中国西藏阿里地区，是冈底斯山的主峰）。

kaiśika　优雅式，《舞论》第11章提到投掷武器的4种方式之一。参见nyāya。

kaiśikī　艳美风格（4种戏剧风格之一），包括4个分支：爱（narma）、爱的萌芽（narmasphurja）、爱的展示（narmasphoṭa）、爱的隐匿（narmagarbha）。

kaiśikī　微妙式，源自中令音阶的十一种调式。参见jāti。

Kaiṭabha　盖吒跋，向毗湿奴神挑战的两位阿修罗之一。参见Madhu。

Kākajaṅgha　鸦胫，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

kākalī　微妙音，变音，降音，转化音之一。参见svarasādhāraṇa。

kākī　刺耳，即没有在合适的音域发出声音，音调尖厉。《舞论》第32章提到的5种歌病之一。参见doṣa。

kakṣāvibhāga　地域区分，（以舞蹈动作表现的）地理位置。

kāku　（台词吟诵时的）语调，包括两种：含蓄（sākāṅkṣa）和清晰（nirākāṅkṣa）。

kalā　节拍，伽罗（古印度的时间计量单位），计算节拍的时间单位，摩德罗（单位拍）的组合，无声拍。

kalā　双指式，《舞论》第29章提到的暗示式（渲染式或烘托式）风格10种指法之一。参见vyañjana。

kalā　艺术。

kāla　时间，时辰，命运，死亡，时神，死神，湿婆神的称号。

Kalabhā　小象女，《舞论》第1章提到的24位天女（女演员）之一。参见apsaras。

kalābhyāsa　技艺表演。

kāladaṇḍa　死神之杖。

kalahāntaritā　爱人失和型，《舞论》第24章提到的女主角与恋人8种关系之一。参见nāyikā。

kalāpa　束带，腰饰或臀饰之一。参见śroṇīvibhūṣaṇa。

kalāpaka　羯罗孛迦，由3个基本动作构成的组合舞动作或组合体式。

kalāpi　迦罗毗，指饰之一。参见aṅgulīnāmvibhūṣaṇa。

kali　迦利王，现世，末世。

Kāliya　眼镜蛇，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

kalpitā　奇想，《舞论》第17章提到的5种明喻之一。参见upamā。

kalopanata　柔和，中令音阶的7个变化音阶模式的名称之一。参见

mūrcchana。

kāma　爱，爱神，爱欲，爱情，快乐。

kāmadattā　世间律中的赐爱律，《舞论》第16章提到的规则诗律，每个音步为12音节。

kamalalocana　莲眼律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步13为音节。

kamalamukha　莲花律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为5音节。

Kāmatantra　《爱经》，《欲经》，《欲论》，《爱的秘笈》。

kāminī　恋人律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为7音节。

kāmopacāra　情爱仪轨，情爱表演，以戏剧法表演的男欢女爱。方法有两种：隐秘仪轨（ābhyantara）和公开仪轨（bāhya）。隐秘仪轨可见于传说剧中国王的表演，公开仪轨在创造剧中由妓女表演。

kampana　抖动，嘴唇的6种表演动作之一。参见adhara。

kampana　抖动式，大腿的5种表演动作之一。参见ūru。

kampaṇa　短剑，作为戏剧道具的一种武器，长20指（aṅgula）。参见āyudha。

kampita　迅速点头，头部的13种表演动作之一。参见śiras。

kampita　震颤，脸颊的6种表演动作之一。参见gaṇḍa和kapola。

kampita　抖调，混合调，戏剧台词吟诵的4种声调之一。参见varṇa。

kampita　胸音，混合调装饰音，《舞论》第29章提到的30多种装饰音之一。

kanakalatā　黄金律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为19音节。

kanakalatākṣipta　金藤律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为9音节。

kāṇākṣa　独眼龙。

kāñcī　珍珠带，腰饰或臀饰之一。参见śroṇīvibhūṣaṇa。

kāñciyamaka　腰带叠声，每一个音步的开头和末尾都有两个相同的词语。

10种叠声之一。参见yamaka。

kañcukīya　内侍，戏剧中的后宫人物之一。

kāñcukīya　内侍，戏剧中的后宫人物之一。

kaṇḍikā（节拍乐的4个）片段。

kāṅgula　椒叶式，《舞论》第9章提到的第15种单手手势。

kānta　美丽，8种味眼神之一。参见rasadṛṣṭi、dṛṣṭi和rasa。

kantā　美好律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为6音节。

kaṇṭha　颈部，喉咙，3种音域（发音部位）之一。参见sthāna。

kaṇṭha　歌喉，歌声，《舞论》第32章提到其6种歌德是响亮（śrāvaka）、浑厚（ghana）、圆润（snigdha）、柔和（madhura）、合适（avadhāna）、三个音域优美出色（tristhānaśobhī）。参见guṇa。

kaṇṭhabhūṣaṇa　颈饰，包括珠串（muktāvalī）、蛇形线（harṣaka）、金线（sūtra）、蛇形珠串（vyālapaṅkti）、花簇（mañjarī）、珍珠链（ratnamālikā）、宝链（ratnāvalī）等。参见kaṇṭhavibhūṣaṇa。

kaṇṭhavibhūṣaṇa　颈饰。参见kaṇṭhabhūṣaṇa。

kaṇṭhya　喉音，软腭音。

kānti　美好，《舞论》第17章提到的10种诗德之一。参见guṇa。

kānti　魅力，女子自发产生的7种美，参见alaṅkāra。

Kaṇva　乾婆，《舞论》第36章提到的咨询婆罗多的44位仙人之一。参见muni。

kanyakā　少女。

kapha　粘液素，人体三种病素之一。参见śleṣma、pitta和vāta。

kapila　畸形，即歌声不自然，发出咯咯（ghargha）音，或指痰液（śleṣman）堵住喉咙。《舞论》第32章提到的5种歌病之一。参见doṣa。

Kapiñjala　鹧鸪，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

kapittha　劫彼陀树。

kapittha　劫毕陀果式，《舞论》第9章提到的第9种单手手势。

kapola　脸颊，面颊，戏剧和舞蹈表演的6种次要部位之一。其6种表演动作

包括：阴沉（kṣāma）、胀大（phulla）、鼓腮（pūrṇa）、震颤（kampita）、绷紧（kuñcita）和放松（sama）。参见gaṇḍa和upāṅga。

kapota　鸽子式，《舞论》第9章提到的第2种双手手势。

kara　手，戏剧和舞蹈表演的6种主要部位之一。参见hasta和karma。

kāraka　（名词的）格。

karaṇa　基本体式，基本动作，基本体位，体式，体位，《舞论》第4章论述了刚舞108式。

karaṇa　仪式，行为，半天。根据印度古代历法书《太阳历数书》（Sūryasiddhānta，II.67-68）所载，作为时间单位的迦罗那（karaṇa）是底提（tithi，即一天）的一半即半天。karaṇa包括11种度量单位：伐婆（vava，bava）、伐罗婆（vālava，bālava）、考罗婆（kaulava）、泰底罗（taitila）、迦罗（gara）、婆尼迦（vanija）、毗湿底（viṣṭi）、娑恭尼（śakuni）、那迦（nāga）、四足（catuṣpada）、珢都羯那（kimstughna）。从白半月（śuklapakṣa）头天的第二个半天开始，直到黑半月（kṛṣṇapakṣa）第十四天的头半天为止，开头七个度量"半天"的时间单位，每月中出现八次。其余四种度量"半天"的时间单位，每月只出现一次。

karaṇa　行为，情节的开头关节的12种分支之一。参见mukha。

karaṇa　（以食指或小指为基础的）4种基本手法、基本手势、基本指法、手指动作：食指始屈式（āveṣṭita）、食指始伸式（udveṣṭita）、小指始屈式（vyāvartita）、小指始伸式（parivartita）（IX：201-202）。

karaṇa　双足步，双脚的动作表演。

karaṇa　维那琴的各种弹法或指法。这些指法可在维那琴上弹出3种乐音：纯乐音（tattva）、伴奏音（anugata）、间断音（ogha）。

karaṇa　一种古代弦乐器（XXIX.31）。

karaṇa　表演式，七弦维那琴等弦乐器的4类弹拨风格（方式）之一，包括5种弹法（指法）：流水式（ribhita）、高音式（uccaya）、低音式（nīratita）、高亢式（hrāda）、随流式（anubandha）。参见dhātu。

karaṇa，指法，演奏鼓乐的6种指法，包括：映像式（rūpa）、并列式（kṛtapratikṛta）、分流式（pratibheda）、余波式（rūpaśeṣa）、洪流式

（ogha）、单弦式（pratiśuṣka）。

karma 动作，手（kara）的20种表演动作，它们包括：举起（utkarṣaṇa）、曳拉（vikarṣaṇa）、拔出（apakarṣaṇa）、握住（parigraha）、控制（nigraha）、呼唤（āhvāna）、驱使（nodana）、并拢（saṃśleṣa）、分开（viyoga）、保护（rakṣaṇa）、放弃（mokṣaṇa）、投掷（vikṣepa）、摇晃（dhūna）、抛出（visarga）、威胁（tarjana）、切砍（chedana）、刺穿（bhedana）、破裂（sphoṭana）、粉碎（moṭana）、打击（tāḍana）。

karṇābharaṇa 耳饰，单耳饰，包括耳环（kuṇḍala）、耳坠（mocaka）和耳钉（kila）。

karṇamudrā 耳印，双耳饰之一。参见karṇayorbhūṣaṇa。

karṇapūra 耳坠，双耳饰之一。参见karṇayorbhūṣaṇa。

karṇavalaya 耳环，双耳饰之一。参见karṇayorbhūṣaṇa。

karṇayorbhūṣaṇa 耳饰，包括：小耳环（karṇikā）、耳环（karṇavalaya）、叶耳环（patrakarṇikā）、耳双印（karṇamudrā）、耳钉（karṇotkīla）、象牙叶饰（dantapatra）、耳坠（karṇapūra）等。

kāru 工匠，工艺人，技工，诗人，歌手。

kāruka 工匠，手工艺者。

karihasta 象牙式，《舞论》第9章提到的第16种纯舞势。

karihastaka 象牙式，《舞论》第4章提到的第87式基本动作。

kārikā 本颂，颂诗，经文，品类。

karkaṭa 螃蟹式，《舞论》第9章提到的第3种双手势。

karma 渐进，《舞论》第29章提到的30多种装饰音之一。

karmāravī 日行式，源自中令音阶的十一种调式。参见jāti。

karmāravī 日行音，《舞论》第33章提到的3种调试音之一。参见mārajana。

karmendriya 作根，五作根（活动器官）指口、手、足、肛门、生殖器。

karṇikā 小耳环，双耳饰之一。参见karṇayorbhūṣaṇa。

karṇotkīla 耳钉，双耳饰之一。参见karṇayorbhūṣaṇa。

kārśya 身体变瘦，憔悴消瘦，《舞论》第26章提到的毒效发作第1阶段的

表演。参见vega。

Kartā 洞穴，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

Kartarākṣa 洞罗刹，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

kartari 剪刀式，5种击鼓手势之一。参见upahasta。

kartarīmukha 剪刀式，《舞论》第9章提到的第3种单手势。

kāruka 手工艺者，工匠。

karuṇa 悲悯味，《舞论》第6章提到的8种戏剧味之一。它包括3类：正法受损类（dharmopaghāta）、财富受损类（apacaya）、哀痛悲伤类。参见rasa。

karuṇa 悲伤，8种味眼神之一。参见rasadṛṣṭi、dṛṣṭi和rasa。

kāruśilpikā 女艺人，女工匠，戏剧中的后宫人物之一。

kāryā 祭礼。

kārya 结局，情节的5个元素之一。参见arthaprakṛti。

Kāśmīra 迦湿弥罗，克什米尔。

kāṣṭhā 迦司陀，古代印度的一种时间计量单位。

kāṣṭha 木头。

kāṣṭhajatu 树脂。

kāṣṭhavidhi 木雕。

Kāśyapa 迦叶波，《舞论》第36章提到的咨询婆罗多的44位仙人之一。参见muni。

kaṭaka 金镯，指饰之一。参见aṅgulivibhūṣaṇa。

kaṭaka 盖达迦，指饰之一。参见aṅgulīnāmvibhūṣaṇa。

kaṭaka 脚环，脚饰或足踝饰之一。参见gulphoparivibhūṣaṇa。

kaṭakāmukha 金钏式，《舞论》第9章提到的第10种单手势。

kaṭakāvardhamānaka 璎珞式，《舞论》第9章提到的第5种双手势。

kathanī 女说书人，戏剧中的后宫人物之一。

kathodghāta 故事开始，雄辩风格中的5个引言分支（又称开场白）。参见āmukha和prastāvanā。

kaṭi　臀部，腰臀，腰部，戏剧和舞蹈表演的6种主要部位之一。其表演动作分5种：侧旋式（chinna）、回旋式（nivṛtta）、旋转式（recita）、晃腰式（prakampita）、挺腰式（udvāhita）。参见aṅga。

kaṭibhrānta　臀舞式，《舞论》第4章提到的第43式基本动作。

kaṭicchinna　晃腰式，《舞论》第4章提到的第11式基本动作。

kaṭirecaka　臀（腰）的舞动与转换动作。

kaṭīsama　平腰式，《舞论》第4章提到的第19式基本动作。

kaṭivibhūṣaṇa　腰饰，臀饰，包括：腰带（talaka）、金带（sūtraka）。参见śroṇīvibhūṣaṇa。

Kautsa　考蹉，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

kavi　诗人，剧作家，戏剧家。

kāvya　诗，诗体作品，戏剧，戏剧作品。

kāvyabandha　诗体作品，戏剧，诗。

kāvyalakśaṇa　诗相。

kāvyarasayoni　诗味。

kāvyārtha　诗的意义，戏剧意义，作品意义。

kāvyasamhāra　结尾，情节的结束关节的14种分支之一。参见nirvahaṇa。

kāvyavastu　诗的主题，戏剧主题。

Kedāri　稻田，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

Kerala　盖罗拉，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

Keralā　盖罗腊，《舞论》第1章提到的24位天女（女演员）之一。参见apsaras。

keśabandha　束发式，《舞论》第9章提到的第14种纯舞势。

Ketumāla　计都摩罗国。

ketumati　光明律，《舞论》第32章提到的音律之一，第一个音步为14个音量单位即mātrā，第二、三、四个音步均为16个音量单位。

ketumatī　火焰律，《舞论》第16章提到的不规则诗律。

keyūra　璎珞，钏，肘钏，肘饰之一。参见kūrparoparibhūṣaṇa。

khalva　收缩式，腹部的3种表演动作之一。参见jaṭhara。

khaṇḍa　组合步，几个双足步的结合。参见karaṇa。

khaṇḍana　颤嘴，下巴的7种动作表演之一。参见cibuka。

khaṇḍitā　爱人移情型，《舞论》第24章提到的女主角与恋人8种关系之一。参见nāyikā。

khañjaka　曲折歌，《舞论》第31章提到的采用奇数型节奏表现的歌曲。

khañjanatkuṭā　蜿蜒曲折歌，它的分支是汇合和四方。《舞论》第32章开头提到的6类达鲁瓦歌（戏剧歌曲）之一。参见dhruvā。

kharjūraka　卡俱罗迦，臂饰之一。参见bāhunālīvibhūṣaṇa。

kheda　困乏，情节的停顿关节的13种分支之一。参见vimarśa。

kheṭaka　旗手盾牌，圆盾，作为戏剧道具的一种防御工具，宽30指（aṅgula）。参见āyudha。

kila　耳钉，单耳饰之一。参见karṇābharaṇa。

kilakiñcita　兴奋，女子天性产生的10种美之一。参见alaṅkāra。

kiñcit sadṛśī　部分相似，《舞论》第17章提到的5种明喻之一。参见upamā。

kiṅkiṇīka　响铃，脚饰或足踝饰之一。参见gulphoparivibhūṣaṇa。

kirāta　山民，被视为首陀罗或贱民的猎人部落，夷狄塞。

kirīṭi　顶冠，扮演天神和国王的演员所戴的头冠之一。参见mukuṭa。

Kohala　戈诃罗，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

Kohala　戈诃罗，《舞论》第36章提到的疏解《舞论》等前人著作的古代音乐论者，创作了《无上本续》（Uttaratantra），涉及戏剧表演规则等。

koṇa　琴拨，墙角。

krama　进展，情节的胎藏关节的13种分支之一。参见garbha。

krama　停顿规则。

krānta　游荡步，《舞论》第12章提到的第10种凌空组合步伐。

krāntaka 跨步式，《舞论》第4章提到的第51式基本动作。

Kratu 盖珞杜，《舞论》第36章提到的咨询婆罗多的44位仙人之一。参见muni。

krauñca 凤凰律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为22音节。

krauñcāpādī 超塔律中的麻鹬律，《舞论》第16章提到的规则诗律，每个音步为25音节。

krodha 怒，《舞论》第7章提到的8种常情之一。参见sthāyibhāva。

krodha 愤怒，情节发展中的21个关节因素之一。参见sandhyantara。

kṛtaśaucā 纯洁的（高种姓）女子，混合型女子。参见śīla。

kṛtapratikṛta 并列式，鼓乐演奏的6种指法之一。参见karaṇa。

kṛtapratikṛta 并列式，即以两种指法在琴上同时弹拨，九弦琴的6种弹法之一。参见vipañcī。

kṛtaśaucā 纯洁的女子，贞女。

Kṛtavraṇa 成伤，《舞论》第36章提到的咨询婆罗多的44位仙人之一。参见muni。

kṛtayuga 圆满时代。

kṛtoddhata 高尚律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为10音节。

kruddha 愤怒，表演常情的8种眼神之一。参见sthāyin和dṛṣṭi。

kṣāma 阴沉，脸颊的6种表演动作之一。参见gaṇḍa，kapola。

kṣāma 扁平式，腹部的3种表演动作之一。参见jaṭhara。

kṣaṇa 刹那，古印度的一种时间度量单位。

kṣepa 移动式，《舞论》第29章提到的间歇式风格5种指法之一。参见ābiddha。

kṣipta 探身式，小腿的5种表演动作之一。参见jaṅgha。

kṣiptaka 放射律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为17音节。

kṣīra 牛奶。

kṣobha（即samkṣobha） 糊涂，《舞论》第17章提到的36种诗相之一。参见lakṣaṇa。

kuhara 喉音，混合调装饰音，《舞论》第29章提到的30多种装饰音之一。

kulajā 淑女，高种姓女子。

kulaka 单句歌，7种传统歌曲的一类。

kulastrī 淑女，按身份和地位划分的4类女主角之一。参见nāyikā。

kumārādhikṛta 国师。

kumārī 少女，戏剧中的后宫人物之一。

kumbhīpadaka 象足饰。

kumudaprabhā 世间律中的白莲律，《舞论》第16章提到的规则诗律，每个音步为12音节。

kuñcita 曲腿式，《舞论》第4章提到的第52式基本动作。

kuñcita 蜷缩，表现不定情的20种眼神之一。参见vyabhicārin和dṛṣṭi。

kuñcita 收缩，眼睑的9种表演动作之一。参见puṭa。

kuñcita 弯曲，眉毛的7种表演动作之一。参见bhrū。

kuñcita 弯曲，手臂的10种表演动作之一。参见bāhu。

kuñcita 收缩，脖颈的9种表演方式。参见grīva。

kuñcita 曲掌式，脚的5种表演动作之一。参见pāda。

kuñcita 绷紧，脸颊的6种表演动作之一。参见gaṇḍa，kapola。

kuṇḍaka 坠饰，额饰之一。参见lalāṭatilaka。

kuṇḍala 耳环，单耳饰之一。参见karṇābharaṇa。

kunta 长枪，矛，枪，作为戏剧道具的一种武器，长10多罗（tāla）。参见āyudha。

kūrparoparibhūṣaṇa 肘饰，包括肘钏（keyūra）和肘环（aṅgada）等。

Kuśa 俱舍，《舞论》第36章提到的咨询婆罗多的44位仙人之一。参见muni。

Kuśalā 善巧，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

kuśīlava 乐手，歌手。

kusumasamudita 花束律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为10音节。

kusumavatī　鲜花律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为7音节。

kutapa　乐队，乐器；弦乐队，由歌手（gāyana）、助手（parigraha）、九弦琴手（vaipañcika，一说为十弦琴手）、维那琴手（vaiṇika）和笛手（vaṃśavādaka）等构成。

kutapa　鼓乐队，由杖鼓手（mārdaṅgika）、细腰鼓手（pāṇavika）和瓶鼓手（dārdurika）等组成。

kuṭṭamita　佯怒，女子天性产生的10种美之一。参见alaṅkāra。

kuṭṭana　咬牙，下巴的7种动作表演之一。参见cibuka。

L

laghu　轻音节，短音节。

laghugati　轻快律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为13音节。

laghusañcay　轻合成音，鼓乐演奏的3种合成音samyoga。

laghvakṣara　轻音节，短音节。

lajjānvita　害羞，表现不定情的20种眼神之一。参见vyabhicārin和dṛṣṭi。

lakṣaṇa　诗相，包括36种：装饰（bhūṣaṇa）、精炼（akṣarasaṅghata）、优美（śobhā）、例举（udāharaṇa）、原因（hetu）、悬疑（saṃśaya）、喻证（dṛṣṭānta）、发现（prāpti）、想象（abhiprāya）、例证（nidarśana）、解释（nirukta）、成功（siddhi）、特殊（viśeṣaṇa）、反讽（guṇātipāta）、强调（atiśaya）、联想（tulyatarka）、集句（padoccaya）、描写（diṣṭa，有时也作dṛṣṭa）、点示（upadiṣṭa）、考虑（vicāra）、转换（viparyaya）、跑题（bhraṃśa）、调停（anunaya）、花蔓（mālā）、殷勤（dākṣiṇya）、谴责（garhaṇa）、推测（arthāpatti）、成就（prasiddhi）、提问（pṛcchā）、类似（sārūpya）、心愿（manoratha）、机智（leṣa）、糊涂（samkṣobha，kṣobha）、褒颂（guṇakīrtana）、自明（anuktasiddhi）、敬语（priyavacana，priyokti）。

36种诗相的另一说为：装饰（vibhūṣaṇa）、精炼（akṣarasamhita）、优美（śobhā）、自信（abhimāna）、褒颂（guṇakīrtana）、鼓励（protsāhana）、例

举（udāharaṇa）、解释（nirukta）、反讽（guṇānuvāda）、强调（atiśaya）、原因（hetu）、比拟（sārūpya）、虚妄（mithyādhyavasāya）、成功（siddhi）、集句（padoccaya）、充实（ākranda）、心愿（manoratha）、传奇（ākhyāna）、恳求（yāñca）、阻止（pratiṣedha）、提问（pṛcchā）、例证（dṛṣṭānta）、阐明（nirbhāsana）、悬疑（saṃśaya）、祝福（āśīs）、亲昵（priyokti）、欺骗（kapaṭa）、隐忍（kṣamā）、发现（prāpti）、悔过（paścāttapana）、随顺（arthānuvṛtti）、平息（upapatti）、推理（yukti）、业果（kārya）、抚慰（anunīti）、抱怨（paridevena）。

Lāja　谷粒，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

lakṣmī　吉祥女神。

lalāṭatilaka　吉祥式，《舞论》第4章提到的第50式基本动作。

lalāṭatilaka　额饰，额头饰物，包括坠饰（kuṇḍaka）、孔雀羽饰（śikhipatra）、绳扎莲花辫（veṇiguccha）等。

lalita　轻快，《舞论》第24章提到的男主角8种品质（威仪）之一。参见sattva。

lalita　妩媚，女子天性产生的10种美之一。参见alaṅkāra。

lalita　妩媚，表现不定情的20种眼神之一。参见vyabhicārin和dṛṣṭi。

lalita　妩媚型，按性格划分的4类女主角之一。参见nāyikā。

lalita　游戏式，《舞论》第4章提到的第33式基本动作。

lalita　优美式，《舞论》第9章提到的第29种纯舞势。

lalita　优美步，《舞论》第12章提到的第9种凌空组合步伐。

lalita　庄严律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为12音节。

lalitā　游戏律，《舞论》第16章提到的不规则诗律。

lalitagati　游戏律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为23音节。

lalitagati　优美律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为8音节。

lalita　优美式，各种弹拨风格融合产生的4种弦乐演奏方式之一。参见jāti。

lalitasañcara　游弋步，《舞论》第12章提到的第3种凌空组合步伐。

laṅghana　省略，略过，音调弱化（简化）的处理方式之一。参见anabhyāsa。

lāsya　柔舞。

lāsyāṅga　柔舞支，一种类似于独白剧的单人歌舞剧，包括12种：演唱（geyapada）、坐吟（sthitapāṭhya）、痴等（āsina，āsinapāṭhya）、花段（puṣpagandikā）、隐痛（pracchedaka）、三痴（trimūḍhaka）、天竺人（saindhava）、二痴（dvimūḍhaka）、妙极（uttamottamaka）、妙足（vicitrapada）、喜怒（uktapratyukta）、诉情（bhāvita）。

latābandha　蔓藤舞，4种群舞之一。参见piṇḍībandha。

latākhya　蔓藤式，《舞论》第9章提到的第15种纯舞势。

latāvṛścika　藤蝎式，《舞论》第4章提到的第44式基本动作。

laukikī　世间法，两种戏剧表演法之一。参见lokadharmī 和dharmī。

laya　音速，声乐和器乐行进的速度，包括3种：快速（druta）、中速（madhya）和慢速（vilambita）。

laya　音速，速度，《舞论》第28章提到的20种节奏因素之一。参见tāla。

layāntarita　短节奏。

layasama　音速一致，鼓乐与歌曲的慢、中、快速保持一致。参见sāmya。

lehana　舔唇，下巴的7种动作表演之一。参见cibuka。

lekha　书信，情节发展中的21个关节因素之一。参见sandhyantara。

leṣa　机智，《舞论》第17章提到的36种诗相之一。参见lakṣaṇa。

likṣā　离差，《舞论》第2章介绍的9种剧场度量单位之一。参见pramāṇa。

līlā　游戏，女子天性产生的10种美之一。参见alaṅkāra。

līlākṛta　游戏乐，艳情乐。

līna　敬伏式，《舞论》第4章提到的第6式基本动作。

liṅga　词性，（名词的阴、阳、中三个）性。

liṅgastha　苦行者。

liṅgin　苦行者。

liṅginī　女苦行者，戏剧中的后宫人物之一。

locita　饭团。

loha　金属。

Lohitāṅga　赤身，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见

Bharata。

loka　世间，世人，社会，戏剧表演的三大标准之一。参见pramāṇa。

lokadharmī　世间法，两种戏剧表演法之一。参见dharmī和laukikī。

Lokapāla　护世天王，世界的守护者。

lokopacāra　世间仪轨，通行规则，常见方法。

lokasvabhāva　世人本性，人的本质，现实生活的本质。

lolita　晃首式，《舞论》第4章提到的第105式基本动作。

lolitaka　晃首式，《舞论》第4章提到的第105式基本动作。

M

mada　迷醉，情节发展中的21个关节因素之一。参见sandhyantara。

mada　醉意，《舞论》第7章提到的33种不定情之一。参见vyabhicārin。

madakalita　放逸律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为13音节。

madaskhalitaka　放逸式，《舞论》第4章提到的第99式基本动作。

madavilasita　狂舞式，《舞论》第4章提到的第16式组合动作。

Madhu　摩图，向毗湿奴神挑战的两位阿修罗之一。参见Kaiṭabha。

madhukara　作蜜律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为8音节。

madhukarī　宏大律中的蜜蜂律，《舞论》第16章提到的规则诗律，每个音步为9音节。

madhukarikā　雌蜂律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为7音节。

madhura　柔和，指即使在高音区（mahāsthāna），歌声也不跑调变形（avaisvarya）。这是《舞论》第32章提到的6种歌德之一。参见kaṇṭha和guṇa。

mādhurya　甜蜜，《舞论》第17章提到的10种诗德之一。参见guṇa。

mādhurya　柔顺，女子自发产生的7种美，参见alaṅkāra。

mādhurya　温顺，《舞论》第24章提到的男主角8种品质（威仪）之一。参见sattva。

madhya 中音。

madhya 中速，匀速，3种音速之一。参见laya。

madhya 中庸律，每个音步音节数为3个。《舞论》第15章提到的波哩多律总称之一。参见vṛtta。

madhyalaya 中速，匀速。

madhyama 中令，《舞论》第28章提到的第4种音调（乐音）。参见svara。

madhyamā 中令式，源自中令音阶的十一种调式。参见jāti。

madhyamagrāma 中令音阶，两种基本音阶（音阶模式）之一。参见grāma。

madhyamodcīyavā 北方中令式，源自中令音阶的十一种调式。参见jāti。

madhyastha 清心寡欲者。

madhyasthabhāva 平淡无奇的情境。

madira 醉意，表现不定情的20种眼神之一。参见vyabhicārin和dṛṣṭi。

madraka 容貌律中的歌舞律，《舞论》第16章提到的规则诗律，每个音步为22音节。

madraka 摩德罗迦歌，《舞论》第31章提到的7种传统歌曲之一。参见gīta。

madraka 三段曲，有3个乐段的达鲁瓦歌（戏剧歌曲）。参见vastu。

Māgadha 摩揭陀，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

māgadhī 摩揭陀语，《舞论》第18章提及的7种方言（俗语）之一。参见deśabhāṣa。

māgadhī 摩揭陀式，4种演唱风格之一。参见vṛtti。

māgadhī 摩揭陀歌，18种四段曲之一。运用3种音速、3种变速风格、3种（重、轻、长）音节，采用32伽罗的节奏。参见catuṣpadā。

Māgadhī 摩揭陀女，《舞论》第1章提到的24位天女（女演员）之一。参见apsaras。

maghā 金星，星宿，印度古代二十八星宿之一。

mahācārī 暴戾步，《舞论》第5章提到的序幕表演9种敬神仪式之一。参见pūrvaraṅga。

mahādevī 王后，戏剧中的后宫人物之一。

mahāgīta 启幕歌。

mahāgrāmaṇi 群主。

mahājanika 宏源，《舞论》第32章开头提到的5类达鲁瓦歌的18分支（要素）aṅga。

Mahājihva 宏舌，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

mahāmātra 宰相等朝内重臣。

mahāsthāna 高音区。

mahattarā 女总管，戏剧中的后宫人物之一。

maheśvara 大自在天，湿婆。

mahī 王国律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为8音节。

mahodadhi 海，大海。

makara 海怪式，《舞论》第9章提到的第10种双手势。

makarakaśīrṣā 伽耶特例律中的鳄首律，《舞论》第16章提到的规则诗律，每个音步为6音节。

makarakaśirṣa 鳄鱼律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为6音节。

makarikā 鳄鱼坠，头饰之一。参见bhūṣaṇa。

mālā 花蔓，《舞论》第17章提到的36种诗相之一。参见lakṣaṇa。

mālā 花鬘律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为16音节。

mālākāra 花匠。

mālakita 璎珞律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步音节数不详。

mālatī 伽耶特例律中的茉莉律，《舞论》第16章提到的规则诗律，每个音步为6音节。

mālāvṛtta 花鬘律，《舞论》第15章提到的规则诗律之一，每个音步超过26

音节。

mālāyamaka　花环叠声，即一个辅音字母与多个元音在不同的词语中出现。

malina　阴暗，表现不定情的20种眼神之一。参见vyabhicārin和dṛṣṭi。

mālini　花环律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为6音节。

mālinī　伽耶特例律中的花环律，《舞论》第16章提到的规则诗律，每个音步为6音节。

mālya　花环，戏剧服饰的一类，包括5种：圆圈型（veṣṭita）、伸展型（vitata）、集束型（saṅghātya）、编织型（granthima）和悬垂型（pralambita）。参见alaṅkāra。

mālya　花环，全身装饰之一。参见dehabhūṣaṇa。

Maṇḍaka　浮沫，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

manda　放松，鼻子的6种表演动作之一。参见nāsā。

maṇḍala　旋转，手臂的10种表演动作之一。参见bāhu。

maṇḍala　（各种基本步伐组成的）组合步伐，包括10种地面组合步伐和10种凌空组合步伐。

maṇḍala　（由3至4个组合步伐组成的）连环步伐。

maṇḍala　圆环式，《舞论》第11章提到投掷武器的6种脚位之一。参见sthāna。

maṇḍala　曼荼罗，坛，坛城，轮，环圈，界。

maṇḍalasvastika　圆环万字式，《舞论》第4章提到的第8式基本动作。

maṇḍapa　剧场，有矩形（vikṛṣṭa）、方形（caturaśra）和三角形（tryaśra）3种。每种剧场又分为大型、中型和小型三种。

mandra　低音。

mandra　低平，戏剧台词吟诵运用的6种装饰音之一。参见alaṅkāra。

mandra　中低音，33种装饰音之外的4种装饰音之一。

mandra　低音，调式所表现的10个特征或要素之一。参见jāti。

mandratāraprasṇnna　渐高，混合调装饰音，《舞论》第29章提到的30多种

装饰音之一。

maṅgala　祭祀仪式，祈福仪式，祈福，吉祥，幸福。

maṇibandhavibhūṣaṇa　腕饰，包括腕环（rucika）和腕带（cūlikā）。

maṇigaṇanikarakṛta　宝珠律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步9为音节。

mañjarī　花簇，颈饰之一。参见kaṇṭhabhūṣaṇa 和kaṇṭhavibhūṣaṇa。

Mañjukeśī　美发，《舞论》第1章提到的24位天女（女演员）之一。参见apsaras。

manojñagamana　如意律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步音节数不详。

Manoramā　可意，《舞论》第1章提到的24位天女（女演员）之一。参见apsaras。

manoratha　心愿，《舞论》第17章提到的36种诗相之一。参见lakṣaṇa。

mantra　吠陀颂诗，真言，颂诗，咒语，明咒，咒术。

mantrin　大臣。

Manu　摩奴，《舞论》第36章提到的咨询婆罗多的44位仙人之一。参见muni。

mānuṣī　人为的成功，戏剧表演的两种成功方式之一。参见siddhi。

mārajana　（鼓乐演奏的）调试音，包括3种：孔雀音（māyūrī）、半孔雀音（ardhamāyūrī）、日行音（karmāravī）。

maraṇa　死亡，《舞论》第7章提到的33种不定情之一。参见vyabhicārin。

maraṇa　死亡，《舞论》第24章提到的女子爱情10阶段之一。参见avasthā。

maraṇa　死亡，《舞论》第26章提到的毒效发作第8阶段即最后一个阶段的表演。参见vega。

mārdaṅgika　杖鼓手，鼓乐队的成员之一。参见kutapa。

mārga　方式，风格。

mārga　真言，情节的胎藏关节的13种分支之一。参见garbha。

mārga　（《舞论》第24章提到的）语言表演方式，旨在充分表达饱含情味的诗（戏剧）的主题，包括12种：搭讪（ālāpa）、闲聊（pralāpa）、悲

叹（vilāpa）、重复（anulāpa）、对话（samlāpa）、改口（apalāpa）、传话（sandeśa）、复述（atideśa）、训示（nirdeśa）、托辞（vyapadeśa）、指示（upadeśa）、转达（apadeśa）。

mārga　风格，击鼓风格，《舞论》第28章提到的20种节奏因素之一。参见tāla。

mārga　节拍表演风格，包括3种：变化式（citra）、流动式（vṛtti）、灵活式（dakṣiṇa）。

mārgāsārita　合奏乐，《舞论》第5章提到的9种戏外歌（幕后歌）之一。参见bahirgīta。

mārgavi　混合，中令音阶的7个变化音阶模式的名称之一。参见mūrcchana。

Mārkaṇḍeya　摩根德耶，《舞论》第36章提到的咨询婆罗多的44位仙人之一。参见muni。

Marut　风神。

maruta　风，风神。

māṣaghāta　细化，《舞论》第32章开头提到的5类达鲁瓦歌的18分支（要素）aṅga。

mastaki　额冠，扮演天神和国王的演员所戴的头冠之一。参见mukuṭa。

Māṭhara　摩陀罗，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

mati　摩帝（神灵之一），思想。

mati　自信，《舞论》第7章提到的33种不定情之一。参见vyabhicārin。

mātrā　摩德罗，音量单位，单位拍，《舞论》第28章提到的20种节奏因素之一。参见tāla。

mātṛkā　摩德勒伽，由两个基本动作构成的组合舞。

matsarīkṛta　艳羡，具六音阶的7个变化音阶模式的名称之一。参见mūrcchana。

mattaceṣṭita　阿奴湿图朴律中的醉姿律，《舞论》第16章提到的规则诗律，每个音步为8音节。

mattaceṣṭita　醉态律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为8音节。

mattākrīḍa　醉嬉式，《舞论》第4章提到的第10式组合动作。

mattākrīḍāvidyunmālā　醉嬉律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为23音节。

mattalli　沉醉式，《舞论》第4章提到的第27式基本动作。

mattallī　沉醉步，《舞论》第11章提到的第16种地面基本步伐。

mattamayūra　超世律中的孔雀迷醉律，《舞论》第16章提到的规则诗律，每个音步为13音节。

mattaskhalitaka　醉舞式，《舞论》第4章提到的第15式组合动作。

mattavāraṇi　侧房。

māyā　幻力。

māyā　哄骗，情节发展中的21个关节因素之一。参见sandhyantara。

mayūralalita　孔雀游戏式，《舞论》第4章提到的第80式基本动作。

māyūrī　孔雀音，《舞论》第33章提到的3种调试音之一。参见mārajana。

medhā　智慧，语言女神的化身。

Medhātithi　慧客，《舞论》第36章提到的咨询婆罗多的44位仙人之一。参见muni。

meghamālā　方阵律中的云蔓律，《舞论》第16章提到的规则诗律，每个音步为24音节。

mekhalā　腰带，腰饰或臀饰之一。参见śroṇīvibhūṣaṇa。

Meru　须弥山。

Meṣa　公羊，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

miśrā　混合歌，18种四段曲之一。蜿蜒歌和曲折歌相混，以奇数型或偶数型节奏演唱。参见catuṣpadā。

Miśrakeśī　杂发，《舞论》第1章提到的24位天女（女演员）之一。参见apsaras。

miśrastāla　混合型节奏，偶数型和奇数型节奏的结合。

Mitra　密多罗，太阳神之一。

mleccha　蔑戾车，蔑利车，（不懂梵语的）蛮族，野蛮人，贱民，外国人。

mocaka　耳坠，单耳饰之一。参见karṇābharaṇa。

modaka　欢喜丸，糖果。

moha　慌乱，《舞论》第7章提到的33种不定情之一。参见vyabhicārin。

mokṣa　解脱。

mokṣādhyātma　自我解脱。

mokṣaṇa　放弃，手的20种表演动作之一。参见karma。

moṭaka　特利湿图跋律中的碾压律，《舞论》第16章提到的规则诗律，每个音步为11音节。

moṭana　粉碎，手的20种表演动作之一。参见karma。

moṭṭāyita　怀恋，女子天性产生的10种美之一。参见alaṅkāra。

mṛdaṅga　穆丹迦鼓，杖鼓，《舞论》第5、33章等提到的古代印度鼓乐器之一。参见avanaddha。

mṛdaṅgapaṇava　脱鼓式，《舞论》第33章提到的18种鼓调式之一。参见jāti。

mṛdavam　脆弱，13种街道剧分支之一。参见vīthī。

mṛduvṛtta　柔和的诗律。

mṛgaśīrṣa　鹿头式，《舞论》第9章提到的第14种单手势。

mṛtyu　阎魔，死神。

mudita　欢悦律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为7音节。

mudrāṅguliyaka　手印，指饰之一。参见aṅgulīnāmvibhūṣaṇa。

muhūrta　须臾，古印度时间度量单位之一。

mukha　开头，情节的5个关节之一。参见sandhi。

mukha　开头，《舞论》第32章开头提到的5类达鲁瓦歌的18分支（要素）。参见aṅga。

mukhacapalā　容颜律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为19音节。

mukhacapalā　头部轻快律，即阿利耶律的开头部分。《舞论》第16章提到的6类阿利耶律即音量律之一。参见āryā。

mukhaja　面部表演，3类形体表演之一。参见āṅgika。

mukharāga　脸色，脸部表情表演，包括4种：本色（svabhāvika）、白净（prasanna）、红艳（rakta）、暗黑（śyāma）。

mukta　自由式，《舞论》第33章提到的鼓乐演奏的3种手姿之一。参见prahāra。

muktāhārā　珍珠项链。

muktājāla　珍珠串，头饰之一。参见bhūṣaṇa。

muktāvalī　珠串，颈饰之一。参见kaṇṭhabhūṣaṇa 和kaṇṭhavibhūṣaṇa。

mukula　花蕾，表现不定情的20种眼神之一。参见vyabhicārin和dṛṣṭi。

mukula　蓓蕾式，《舞论》第9章提到的第22种单手势。

mukuṭa　（扮演天神和国王的演员所戴的）头冠，包括3种：侧冠（pārśvāgata）、额冠（mastaki）和顶冠（kirīṭi）。

mukuṭa　头冠，头饰之一。参见bhūṣaṇa。

mukuṭaka　衣冠师。

mūlā　尾宿，印度古代二十八星宿之一。

muni　仙人，大仙，神仙，隐士，苦行者，圣人，贤人，智者，预言家，先知。《舞论》第36章提到了咨询婆罗多的44个仙人名字。他们是阿底梨耶（Ātreya）、极裕仙人（Vasiṣṭha）、普罗什提耶（Pulastya）、菩罗诃（Pulaha）、盖珞杜（Kratu）、安吉罗（Aṅgira）、乔达摩（Gautama）、投山仙人（Agastya）、摩奴（Manu）、智者天寿（Āyus）、众友仙人（Viśvāmitra）、笨首（Sthūlaśiras）、娑婆尔达（Samvarta）、波罗提摩达纳（Pratimardana）、优沙那（Uśana）、毗诃波提（Bṛhaspati）、犊子（Vatsa）、揭婆遮（Cyavana）、迦叶波（Kāśyapa）、达鲁婆（Dhruva）、杜尔婆娑（Durvāsa）、遮摩多蛤蜊（Jamadagni）、摩根德耶（Mārkaṇḍeya）、盖罗婆（Gālava）、婆罗多婆遮（Bharadvāja）、莱毗耶（Raibhya）、神圣的蚁垤（Vālmīki）、宽宏（Sthūlākṣa）、钉相（Śaṅkulākṣa）、乾婆（Kaṇva）、慧客（Medhātithi）、俱舍（Kuśa）、那罗陀（Nārada）、大山（Parvata）、妙乐（Suśarma）、艾迦达温兄弟（Ekadhanvin）、浮液（Niṣṭhyūti）、天宫

（Bhavana）、陶麇耶（Dhaumya）、百乐（Śatananda）、成伤（Kṛtavraṇa）、持斧罗摩（Jamadagnya Rāma）、持斧罗摩之父（Jamadagni）、伐摩那（Vāmana）。

muraja　穆罗迦鼓，大杖鼓，《舞论》第33章提到的古代印度鼓乐器之一。参见avanaddha。

mūrcchana　变化音阶，两个基本音阶的变化模式，包括具六音阶和中令音阶两类计14种基本音阶的变化模式。其中，具六音阶的7个变化音阶模式的名称依次为：低沉（uttaramandra）、幽暗（rajanī）、遥远（uttarāyata）、纯六（śuddhaṣaḍja）、艳羡（matsarīkṛta）、马步（aśvakrānta）、妙声（abhirudgata），中令音阶的7个变化音阶模式依次为：雄壮（sauvīri）、鹿马（hariṇāśva）、柔和（kalopanata）、纯中（śuddhamadhya）、混合（mārgavi）、补卢（pauravi）、喜悦（hṛṣyaka）。此外，14种变化音阶可分4类：完全音阶（pūrṇa）、六声音阶（ṣāḍavakṛta）、五声音阶（auḍavitīkṛta）、变化音阶（sādhāraṇakṛta，转化音阶或过渡音阶）。

muṣṭi　握拳式，《舞论》第9章提到的第7种单手势。

Muṣṭika　拳头，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

muṣṭikasvastika　交叉式，《舞论》第9章提到的第25种纯舞势。

N

nadī　河流律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为8音节。

nāḍikā（即nālikā）　钟漏，漏壶，古印度盛水的计时器。

Nāga　蛇神。

nāgadanta　支架。

nāgāpasarpita　游蛇式，《舞论》第4章提到的第106式基本动作。

Nahuṣa　友邻王，《舞论》最后一章提到的邀请婆罗多及其儿子在宫廷里演出戏剧的国王。

naiṣādī　近闻式，源自具六音阶的7种调式之一。参见jāti。

naiṣkrāmikī　下场歌，《舞论》第32章提到的5类达鲁瓦歌即戏剧歌曲之

一。参见dhruvā。

Nakhakuṭṭa　敲指，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

nakṣatra　恒星。

nālikā（即nāḍikā）　钟漏，漏壶，古印度盛水的计时器。

nālikā　暗示，13种街道剧分支之一。参见vīthī。

nālikāghoṣa　钟漏声，报时声。

nalinī　莲湖律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为8音节。

nalinī　莲池律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为6音节。

nalinīpadmakośaka　莲花式，《舞论》第9章提到的第26种纯舞势。

nāma　名称，《舞论》第32章提及的达鲁瓦歌（歌曲、戏剧音乐）的5种要素hetu。

nāma　名词。

nāmavidhāna　（戏剧人物的）命名规则。

Nandā　喜女，《舞论》第1章提到的24位天女（女演员）之一。参见apsaras。

nandayantī　喜驭式，源自中令音阶的十一种调式。参见jāti。

nāndī　献辞，赞歌，祝辞，《舞论》第5章提到的序幕表演9种敬神仪式之一。参见pūrvaraṅga。

nāndimukhī　雄牛律中的悦色律，《舞论》第16章提到的规则诗律，每个音步为15音节。

nandin　南丁，神牛，湿婆神坐骑。

Nandī　南迪，湿婆神的随从之一。

napumsaka　太监，阉人，阴阳人。

napumsakapāda　（敬拜梵天的）中性步，序幕仪式上第三轮绕祭歌结束后，在舞台上表演。

Nara　那罗，原人，大神毗湿奴的化身，人，男人。

Nārada　那罗陀，传说中的古代著名乐师（乾达婆）之一。《舞论》第36章提到的咨询婆罗多的44位仙人之一。参见muni。那罗陀与婆罗多、善元

（Svāti）一道，在天国创造了《舞论》。

narma　戏弄，情节的展现关节的13种分支之一。参见pratimukha。

narma　爱，爱情，《舞论》第22章提到的戏剧的艳美风格4个分支之一。参见kaiśikī。

narmadyuti　逗笑，情节的展现关节的13种分支之一。参见pratimukha。

narmagarbha　爱的隐匿，《舞论》第22章提到的戏剧的艳美风格4个分支之一。参见kaiśikī。

narmasphoṭa　爱的展示，《舞论》第22章提到的戏剧的艳美风格4个分支之一。参见kaiśikī。

narmasphurja　爱的萌芽，《舞论》第22章提到的戏剧的艳美风格4个分支之一。参见kaiśikī。

nartaka　舞者，演员。

nartakī　舞女，戏剧中的后宫人物之一。

nāsā　鼻子，戏剧和舞蹈表演的6种次要部位之一。其6种表演动作为：僵硬（nata）、放松（manda）、伸展（vikṛṣṭa）、吸气（socchvāsa）、收缩（vikūṇita）、自然（svabhāvika）。参见upāṅga。

nāsika　鼻音。

naṭa　演员。

nata　收缩式，《舞论》第13章提到的6种躺姿表演之一。参见śayana。

nata　弯曲式，小腿的5种表演动作之一。参见jaṅgha。

nata　弯曲式，肋部或腰勒的5种表演动作之一。参见pārśva。

nata　僵硬，鼻子的6种表演动作之一。参见nāsā。

nata　低垂，脖颈的9种表演方式。参见grīva。

nāṭaka　戏剧，传说剧，“十色”即婆罗多提及的10种戏剧的第1种。参见nāṭya和daṣarūpa。

nāṭakiyā　女伶，女演员，舞女，戏剧中的后宫人物之一。

nāṭikā　那底迦，计时单位（一个那底迦为24分钟）。

nāṭikā　那底迦剧，传说剧和创造剧二者结合的产物。

natkuṭa　蜿蜒歌，《舞论》第31章提到的采用偶数型节奏表现的歌曲。

naṭṛ　演员。

nāṭya　舞蹈，叙事舞，传奇舞，剧舞。

nāṭya　戏剧，戏剧表演，《舞论》第20章提到10种戏剧类型：传说剧（nāṭaka）、创造剧（prakaraṇa）、感伤剧（aṅka，即utsṛṣṭikāṅka）、纷争剧（vyāyoga）、独白剧（bhāṇa）、神魔剧（samavakāra）、街道剧（vīthī）、笑剧（prahasaṇa）、争斗剧（ḍima）、掠女剧（īhāmṛga）。参见daṣarūpa、rūpa和rūpaka。

nāṭyācārya　戏剧上师，戏班主人，舞台监督，主要演员。

nāṭyadharmī　戏剧法，两种戏剧表演法之一。参见dharmī。

nāṭyadvāra　入戏。

nāṭyagṛha　剧场。

nāṭyakāra　剧作家。

nāṭyakumārī　戏剧女神。

nāṭyamaṇḍapa　剧场。

nāṭyarasa　戏剧味。

nāṭyatattva　戏剧真谛，戏剧原理。

Nāṭyaveda　戏剧吠陀。此词常代指《舞论》。

nāṭyaveśman　剧场。

nāṭyasyamātṛ　戏剧之母，戏剧女神。

nāṭyāyita　歌舞表演，即在戏剧开场时，主角为了延长时间以等候剧组到齐而进行表演，包含情味并演唱喜悦、愤怒、悲伤等情绪的歌曲（dhruva）。这是6类形体表演或身体表演的方法之一。参见śārīra。

nāṭyayoktṛ　戏剧演员。

nāṭyayoga　戏剧表演。

nāyaka　男主角，包括4类：庄严傲慢型（dhīroddhata）、勇敢迷人型（dhīralalita）、坚毅崇高型（dhīrodātta）、庄重安宁型（dhīrapraśāntaka）。

nāyikā　女主角，包括4类：女神（divyā）、王后（nṛpapatnī）、淑女（kulastrī）、妓女（gāṇikā）；又可按性格分为4类：稳重型（dhīra）、妩媚型（lalita）、高傲型（udātta）、温顺型（nibhṛta）；传说剧中的女主角，

还可按照与爱人的互动关系分为8类：妆扮以候型（vāsakasajjikā），期盼爱人型（virahotkaṇṭhitā），爱人钟情型（svādhīnabhartṛkā），爱人失和型（kalahāntaritā），爱人移情型（khaṇḍitā），爱人爽约型（vipralabdhā），爱人远游型（proṣitabhartakā），追求爱人型（abhisārikā）。

Nepāla　尼泊尔。

nepathya　妆饰表演，戏剧表演的4种方式之一，包括4类：模型、服饰（alaṅkāra）、化妆（aṅgaracanā）和活物（sañjīva）。参见abhinaya、āhārya和āhāryābhinaya。

nepathya　化妆室。参见nepathyagṛha。

nepathyagṛha　后台，化妆室。

netra　眼睛，戏剧和舞蹈表演的6种次要部位之一，它的表演包括与常情、不定情和味相关的36种眼神（dṛṣṭi）表演，也包括8种目睹方式（darśana）的表演。参见upāṅga、dṛṣṭi和darśana。

nibaddha　诗体（作品），韵文作品。

nibaddha　定曲，创作歌曲，其音节数固定，有音律和变速风格，有相关节奏和音速。

nibhṛta　温顺型，按性格划分的4类女主角之一。参见nāyikā。

nīca　沉闷，戏剧台词吟诵运用的6种装饰音之一。参见alaṅkāra。

nidarśana　例证，《舞论》第17章提到的36种诗相之一。参见lakṣaṇa。

nidrā　入眠，《舞论》第7章提到的33种不定情之一。参见vyabhicārin。

nigraha　控制，握住，抓紧，手的20种表演动作之一。参见karma。

nigraha　暂停，在弦乐上表现不完全音阶的两种方式之一。参见tāna。

nigṛhīta　紧手式，《舞论》第33章提到的鼓乐演奏的3种手姿之一。参见prahāra。

nihañcita　歪头，头部的13种表演动作之一。参见śiras。

nihśabda　无声拍，节拍表达的两类方式之一，包括4种：上翻式（āvāpa）、下压式（niṣkrāma）、右摆式（vikṣepa）、收缩式（praveśaka）。参见śabdavān。

nikuñcita　蜷曲式，《舞论》第4章提到的第26式基本动作。

nikuṭṭaka　双击式，《舞论》第4章提到的第9式基本动作。

nīla　蓝色，《舞论》第23章提到的4种原色之一。参见svabhāvajāvarṇa。

nīlatoya　黑水律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为6音节。

nimeṣa　瞬间，古印度的一种时间计量单位。

nimeṣa　并拢，眼睑的9种表演动作之一。参见puṭa。

nindā　责备，《舞论》第17章提到的5种明喻之一。参见upamā。

nipāta　不变词。

nirākāṅkṣa　清晰，戏剧台词吟诵的两种语调之一。参见kāku。

nīratita　低音式，《舞论》第29章提到维那琴表演式风格的5种指法之一。参见karaṇa。

nirbhugna　歪嘴，嘴的另外6种表演动作之一。参见adhara。

nirbhugna　挺胸式，胸部的5种表演动作之一。参见uras。

nirdeśa　训示，例如："我所说的正是这点！"《舞论》第24章提到的12种语言表演方式之一。参见mārga。

nirghāta　地震，暴风雨。

nirgīta　戏外歌，戏外乐，幕后歌，序幕敬神仪式时唱的歌。

nirmālya　无垢花，祭花，献祭花。

nirmuṇḍa　宦官，戏剧中的后宫人物之一。

nirṇaya　说明，情节的结束关节的14种分支之一。参见nirvahaṇa。

nirodha　障碍，情节的展现关节的13种分支之一。参见pratimukha。

nirukta　疏解，词源解说，释义，训诂，解释，阐发，言辞，说明。

nirukta　解释，《舞论》第17章提到的36种诗相之一。参见lakṣaṇa。

nirvahaṇa　结束，情节的5个关节之一。参见sandhi。

nirvahaṇa　诗（戏剧）的结尾。

nirveda　忧郁，《舞论》第7章提到的33种不定情之一。参见vyabhicārin。

niryukta　限定歌，指包含歌曲外在因素的歌曲。7种传统歌曲的一类。

niṣāda　近闻，《舞论》第28章提到的第7种音调（乐音）。参见svara。

niṣadha　抱手式，《舞论》第9章提到的第7种双手势。

niṣedhana　受挫，情节的停顿关节的13种分支之一。参见vimarśa。

niṣkoṭita 左指式，《舞论》第29章提到的暗示式（渲染式或烘托式）风格10种指法之一。参见vyañjana。

niṣkrāma 凸起，眼珠的9种表演动作之一。参见tārā。

niṣkrāma 下场，与达鲁瓦歌（戏剧歌曲）演唱相关的5种情境之一。参见sthāna。

niṣkrāma 下压式，无声拍表达的4种方式之一，《舞论》第28章提到的20种节奏因素之一。参见nihśabda和tāla。

niṣkūjita 跃升，升调装饰音，《舞论》第29章提到的30多种装饰音之一。

Niṣṭhyūti 浮液，《舞论》第36章提到的咨询婆罗多的44位仙人之一。参见muni。

niśumbhita 弯弓式，《舞论》第4章提到的第64式基本动作。

nitamba 穹窿式，《舞论》第4章提到的第85式基本动作。

nitamba 沉坠式，《舞论》第9章提到的第13种纯舞势。

nīti 政事，政治。

Nītiśāstra 《治术论》。

niveśa 安住式，《舞论》第4章提到的第96式基本动作。

niveśaśāstra 建筑经论。

nivṛt 不足，即诗律中的音步缺少一个音节。

nivṛtta 前趋，脖颈的9种表演方式。参见grīva。

nivṛtta 回旋式，臀部或腰部的5种表演动作之一。参见kaṭi。

nivṛttapravṛtta 回环，混合调装饰音，《舞论》第29章提到的30多种装饰音之一。

nivṛttatāla 循环节奏。

nivṛtyaṅkura 含蓄表演。

nivṛtyaṅkura 客观表演，即采取阐发表演的方式，阐释别人的话，并表达相关含义。这是6类形体表演或身体表演的方法之一。参见śārīra。

niyatākṣarā 起首歌，18种四段曲之一。一种半调歌（ekapādāvasānā），其每一音步都有“起首”这一节奏因素。参见catuṣpadā。

niyatāphalaprāpti 肯定，情节的5个阶段之一。参见avasthāna。

Niyati 命运，天数，命运之神。

nodana 驱使，手的20种表演动作之一。参见karma。

nṛpapatnī 王后，按身份和地位划分的4类女主角之一。参见nāyikā。

nṛtta 舞蹈，纯舞。

nṛtta 纯舞势（舞蹈的三类手势表演之一），包括30种：1. 方形式（caturaśra）、2.波浪式（udvṛtta）、3.平行式（talamukha）、4.万字式（svastika）、5.分离式（viprakīrṇa）、6.曲钏式（arālakaṭakāmukha）、7.回旋式（āviddhavaktra）、8.针尖式（sūcyāsya）、9.凌空式（recita）、10.半空式（ardharecita）、11.斜移式（utthānāvañcita）、12.萌芽式（pallava）、13.沉坠式（nitamba）、14.束发式（keśabandha）、15.蔓藤式（latākhya）、16.象牙式（karihasta）、17.曲翼式（pakṣavañcita）、18.亮翼式（pakṣapradyotaka）、19.金翅鸟式（garuḍapakṣa）、20.棍杖式（daṇḍapakṣa）、21.上旋式（ūrdhvamaṇḍalī）、22.侧旋式（pārśvamaṇḍalī）、23.中旋式（uromaṇḍalī）、24.轮回式（uraspārśvārdhamaṇḍala）、25.交叉式（muṣṭikasvastika）、26.莲花式（nalinīpadmakośaka）、27.嫩芽式（alapallava）、28.丰盈式（ulbaṇa）、29.优美式（lalita），30.腕环式（valita）。

nṛtta 舞蹈表演，包含基本动作（karaṇa）和组合动作（aṅgahāra）的表演，戏剧表演的三大要素之一。参见vastu。

nṛttahasta 纯舞势（舞蹈的三类手势表演之一，另两类是单手势和双手势），《舞论》提到的30种纯舞势手势表演。

nṛttamārga 舞蹈路径，舞蹈风格。

nūpura 脚镯式，《舞论》第4章提到的第36式基本动作。

nūpura 脚镯、足环，脚饰或足踝饰之一。参见gulphoparivibhūṣaṇa。

nūpurapādika 脚镯步，《舞论》第11章提到的第6种凌空基本步伐。

nyāsa 尾音，调式所表现的10个特征或要素之一。参见jāti。

nyāya 规则、方法，正理。

nyāya 方式，投掷武器的表演方式，包括4种：经典式（bhārata）、自然式（sātvata）、精湛式（vārṣagaṇya）、优雅式（kaiśika）。

nyāyādapeta 违反正理，《舞论》第17章提到的10种诗病之一。参见doṣa。

nyāsopanyāsasama 尾音一致，笛子和维那琴的尾音和次尾音的音调与歌曲尾音、次尾音的音调一致。参见sāmya。

O

oḍramāgadhī 奥达罗摩揭陀风格，《舞论》第22章提到的戏剧表演的4种地方风格之一。参见pravṛtti。

ogha 洪流式，6种演奏鼓乐的指法之一。

ogha 多样式，3种击鼓方式之一。参见gati。

ogha 间断音，以各种指法在维那琴上弹出的3种乐音之一。参见karaṇa。

ogha 洪流式，指以领先式的首音伴奏风格所表现的间断式指法，九弦琴的6种弹法之一。参见vipañcī。

oja 奇数型节奏（体系）。

ojas 壮丽，《舞论》第17章提到的10种诗德之一。参见guṇa。

ojas 英勇，情节发展中的21个关节因素之一。参见sandhyantara。

oṣṭha 唇音。

oveṇaka 奥文那迦歌，《舞论》第31章提到的7种传统歌曲之一。参见gīta。

P

pada 音步（一句双行颂诗的四分支一即半行），歌词，词语。

pāda 脚，脚部，戏剧和舞蹈表演的6种主要部位之一，包括5种表演动作：跺脚式（udghaṭṭita）、自然式（sama）、踮脚式（agratalasañcāra）、屈趾式（añcita）、曲掌式（kuñcita）。参见aṅga。

pāda 音步。

padabandha 散文体作品，韵文作品。

pādabhāga 节拍单元，《舞论》第28章提到的20种节奏因素之一。参见tāla。

pādādiyamaka 头部叠声，即同一个词出现在每一个音步的开头。10种叠声之一。参见yamaka。

pādāntayamaka 尾部叠声，即四个音步的末尾，都有相同的音节。10种叠声之一。参见yamaka。

padaniryukta 半枝歌，指部分地包含歌曲外在因素的歌。7种传统歌曲的一类。

pādapāta 节拍击奏，鼓点击打，鼓点。

pādapatra 足贝，一种胫饰。

pādāpaviddhaka 展足式，《舞论》第4章提到的第30式基本动作。

pādarecaka 脚的舞动与转换动作。

padārtha 词义。

padavṛttigeya 音律拍，两种盖耶迦节奏之一。参见dvigeyaka。

padmakoṣa 花萼式，《舞论》第9章提到的第12种单手势。

padmayoni 莲花生，梵天。

padminī 世间律中的莲池律，《舞论》第16章提到的规则诗律，每个音步为12音节。

padoccaya 集句，《舞论》第17章提到的36种诗相之一。参见lakṣaṇa。

Pāduka 革履，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

pākaśāsana 因陀罗。

pakṣavañcita 曲翼式，《舞论》第9章提到的第17种纯舞势。

pakṣapradyotaka 亮翼式，《舞论》第9章提到的第18种纯舞势。

pakvāmakamāmsa 熟肉与生肉。

pallava 萌芽式，《舞论》第9章提到的第12种纯舞势。

paṇa 赏金。

paṇava 细腰鼓，腰身细小而得名，《舞论》第33章等提到的古代印度鼓乐器之一。参见avanaddha。

pāṇavika 细腰鼓手，鼓乐队的成员之一。参见kutapa。

paṇava 细腰鼓，《舞论》第33章提到的一种古代乐鼓。

pañcālī 般遮罗风格，《舞论》第22章提到的戏剧表演的4种地方风格之一。参见pravṛtti。

pañcama 第五，《舞论》第28章提到的第5种音调（乐音）。参见svara。

pañcamī 第五式，源自中令音阶的十一种调式。参见jāti。

pañcapāṇi 五手型节奏，一种奇数型节奏，其六个音节的敲击模式是：双击式、左击式、右击式、左击式、右击式、左击式。

Pañcaśikha 五焰，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

Pāṇḍukarṇa 白耳，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

pāṇi （弦乐与鼓乐演奏的）伴奏风格，合奏风格，包括3种：同步式（sama）、领先式（avara）和滞后式（upari）。

pāṇi 伴奏风格，《舞论》第28章提到的20种节奏因素之一。参见tāla。

pāṇika （鼓乐演奏的）合奏风格，鼓乐演奏指法的结合方式，包括3种：同步式（sama）、领先式（ardha）和滞后式（upari）。

pāṇiprahata （鼓乐演奏的）手型，包括5种：满掌式（samapāṇi）、半空式（ardhapāṇi）、掌缘式（ardhārdhapāṇi）、侧手式（parśvapāṇi）、食指式（pradeśini）。

pāṇisama 伴奏风格一致，鼓乐伴奏与歌曲的同步式、领先式和滞后式一致。参见sāmya。

pañkti 行列律，《舞论》第32章提到的音律之一。

paṅkti 行列律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为6音节。

pannaga 蛇，蛇神，龙，龙神。

parastha 依他滑稽味，两种滑稽味之一。参见hāsya。

parāvṛtta 回环式，《舞论》第4章提到的第21式组合动作。

parāvṛtta 侧头，头部的13种表演动作之一。参见śiras。

paribhāṣaṇa 责备，情节的结束关节的14种分支之一。参见nirvahaṇa。

paribhāvanā 惊奇，情节的开头关节的12种分支之一。参见mukha。

paricarikā 侍女，戏剧中的后宫人物之一。

paricchinna 分流式，《舞论》第4章提到的第18式组合动作。

paricchinna 断裂式，为变速歌伴奏的4种鼓乐之一。参见antaravādya。

parighaṭṭanā 调弦乐，《舞论》第5章提到的9种戏外歌（幕后歌）之一。参见bahirgīta。

parigītikā 双曲，有两个乐段的达鲁瓦歌（戏剧歌曲）。参见vastu。

parigraha 助手，弦乐队的成员之一。参见kutapa。

parigraha 握住，手的20种表演动作之一。参见karma。

parikara 丰富，情节的开头关节的12种分支之一。参见mukha。

parikṣipta 混乱式，《舞论》第33章提到的20种击鼓法之一。参见prakāra。

parilolita 旋头，头部的13种表演动作之一。参见śiras。

parimārjana 净化仪式。

pariṇyāsa 确定，情节的开头关节的12种分支之一。参见mukha。

pāripārśvika （戏剧表演中的）助理监督，助理导演，助手。

parisarpa 寻觅，情节的展现关节的13种分支之一。参见pratimukha。

parisṛta 徘徊乐。

parivāhita 摆头，头部的13种表演动作之一。参见śiras。

parīvāra 随从，侍者。

parivarta （启幕歌的）一轮，循环节奏的一轮，品，重复，循环。

parivarta 重复，循环，循环节奏，《舞论》第28章提到的20种节奏因素之一。参见tāla。

parivartaka 转变，《舞论》第22章提到的戏剧的崇高风格4个分支之一。参见sāttvatī。

parivartaka 波动，混合调装饰音，《舞论》第29章提到的30多种装饰音之一。

parivartanā 绕祭，《舞论》第5章提到的序幕表演9种敬神仪式之一。参见pūrvaraṅga。

parivartita 小指始伸式（自小指起，所有手指依次向掌心外伸展），4种基本手法karaṇa。

parivṛtta 迂回式，《舞论》第4章提到的第72式基本动作。

parivṛtta 回旋式，小腿的5种表演动作之一。参见jaṅgha。

parivṛttakarecita 循环式，《舞论》第4章提到的第19式组合动作。

parṣad 剧场观众。

Pārṣada 徒众，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

pārṣṇisamastā 掌背式，《舞论》第33章提到的18种鼓调式之一。参见Jāti。

pārśva 肋部，腰肋，戏剧和舞蹈表演的6种主要部位之一，包括5种表演动作：弯曲式（nata）、抬升式（samunnata）、舒展式（prasārita）、旋转式（vivartita）、收缩式（apasṛta）。参见aṅga。

pārśvaccheda 胸肋式，《舞论》第4章提到的第23式组合动作。

pārśvāgata 侧冠，扮演天神和国王的演员所戴的头冠之一。参见mukuṭa。

pārśvajānu 屈膝式，《舞论》第4章提到的第73式基本动作。

pārśvakrānta 侧步式，《舞论》第4章提到的第63式基本动作。

pārśvakrānta 侧舞步，《舞论》第11章提到的第3种凌空基本步伐。

pārśvamaṇḍalī 侧旋式，《舞论》第9章提到的第22种纯舞势。

pārśvanikuṭṭaka 腰肋式，《舞论》第4章提到的第49式基本动作。

parśvapāṇi 侧手式，《舞论》第33章提到的鼓乐演奏5种手型之一。参见pāṇiprahata。

pārśvasvastika 侧舞式，《舞论》第4章提到的第12式组合动作。

pārthiva 国王。

Parvata 大山，《舞论》第36章提到的咨询婆罗多的44位仙人之一。参见muni。

Pārvatī 雪山女神，波哩婆提，湿婆神的配偶。

paryastā 循环式，《舞论》第33章提到的18种鼓调式之一。参见jāti。

paryastaka 圆舞式，《舞论》第4章提到的第2式组合动作。

paryāya 连续式，《舞论》第33章提到的18种鼓调式之一。参见jāti。

paryupāsana 安抚，情节的展现关节的13种分支之一。参见pratimukha。

pāṣaṇḍinī 邪门外道，尼姑，戏剧中的后宫人物之一。

pāśupata 自在天，湿婆派信徒。

pāṣupati 兽主，湿婆。

pāta 沉落，眼珠的9种表演动作之一。参见tārā。

pāta 有声拍，鼓语，鼓点，节奏的敲击。

paṭaha 小鼓，《舞论》第33章等提到的古代印度鼓乐器之一。参见avanaddha。

patāka 旗帜式，《舞论》第9章提到的第1种单手势。

patākā 插话，情节的5个元素之一。参见arthaprakṛti。

patākāsthānaka 插话暗示。

pātana 下垂，眉毛的7种表演动作之一。参见bhrū。

pathyā 吟诵律，《舞论》第16章提到的6类阿利耶律即音量律之一。参见āryā。

pātra 演员，普通演员。

paṭṭisa 利剑，三股叉，作为戏剧道具的一种武器，长6指（aṅgula）。参见āyudha。

patrakarṇikā 叶耳环，双耳饰之一。参见karṇayorbhūṣaṇa。

patralekhā 彩绘线条，面饰之一。参见gaṇḍavibhūṣaṇa。

paṭuvṛtta 世间律中的成熟律，机敏律，《舞论》第16章提到的规则诗律，每个音步为12音节。

pauravi 补卢，中令音阶的7个变化音阶模式的名称之一。参见mūrcchana。

pauṣkara 鼓，膜鸣乐器。参见avanaddha。

phalāsava 果实。

phalayoga 成功，情节的5个阶段之一。参见avasthāna。

phena 口吐白沫，《舞论》第26章提到的毒效发作第5阶段的表演。参见vega。

phulla 胀大，脸颊的6种表演动作之一。参见gaṇḍa和kapola。

pihita 闭合，眼睑的9种表演动作之一。参见puṭa。

piṇḍī 群舞，象征，群舞演员运用的象征物。

piṇḍī 圆团舞，4种群舞之一。参见piṇḍībandha。

piṇḍībandha 群舞，集体舞，敬神舞，象征舞。包括4类：圆团舞（piṇḍī）、连锁舞（śṛṅkhalā）、蔓藤舞（latābandha）和散形舞（bhedyaka）。

piṇḍipatra　叶饰，头饰之一。参见bhūṣaṇa。

Piṅgala　宾伽罗，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

piśāca　毕舍遮，鬼，鬼魅，食肉鬼。

piṣṭabhakṣya　饭团，祭物，供品。

piṣṭakuṭṭa　碎舞步，《舞论》第12章提到的第9种地面组合步伐。

pīta　黄色，《舞论》第23章提到的4种原色之一。参见svabhāvajāvarṇa。

pitāmaha　先祖，梵天。

pīṭhaka　座位。

Pīṭhamukha　基座，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

pitta　胆汁素，人体三种病素之一。参见kapha和vāta。

pluta　复合音节，超长音节，超重音节。

pluta　漂浮式，《舞论》第29章提到的间歇式风格5种指法之一。参见ābiddha。

prabandha　作品，音乐作品，文学作品。

prabodha　觉醒，《舞论》第7章提到的33种不定情之一。参见vyabhicārin。

prabhāvatī　超世律中的天女律，《舞论》第16章提到的规则诗律，每个音步为13音节。

prabhāvatī　光辉律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步音节数不详。

pracāra　击鼓的手相（包括规则、不规则和半规则三类）。

pracāya　东部语，《舞论》第18章提及的7种方言（俗语）之一。参见deśabhāṣa。

pracchedaka　隐痛，12种柔舞支之一。参见lāsyāṅga。

pradahyamānakāmārtī　陷入相似的女子，情火中烧的女子。

pradakṣina　右旋礼。

pradāna　赠礼，《舞论》第25章指出的男子亲近女子的5种方法之一。参见upakrama。

pradāna　赠礼，情节发展中的21个关节因素之一。参见sandhyantara。

pradeśini　食指式，《舞论》第33章提到的鼓乐演奏5种手型之一。参见pāṇiprahata。

prāḍvivāka　法官。

prāgalbhya　自信，女子自发产生的7种美。参见alaṅkāra。

pragamana　妙答，情节的展现关节的13种分支之一。参见pratimukha。

prahāra　（鼓乐演奏的）手姿，包括3种：紧手式（nigṛhīta）、半紧式（ardhanigṛhīta）和自由式（mukta）。

praharaṇa　武器。

praharaṇāviddha　攻击性动作。

praharṣaṇī　超世律中的极乐律，《舞论》第16章提到的规则诗律，每个音步为13音节。

praharṣapulaka　毛发竖起，汗毛竖起，兴奋。

prahasaṇa　笑剧，《舞论》第20章提到的10种主要戏剧类型（色）之一。参见nāṭya和daṣarūpa。

prahasaṇa　笑剧，《舞论》第22章提到的戏剧的雄辩风格4个分支之一。参见bhāratī。

prakampita　晃腰式，臀部或腰部的5种表演动作之一。参见kaṭi。

prakampita　起伏式，胸部的5种表演动作之一。参见uras。

prakāra　种类，《舞论》第32章提及的达鲁瓦歌（歌曲、戏剧音乐）的5种要素hetu。

prakāra　（鼓乐演奏的）击鼓法，包括20种：奇妙式（citra）、自然式（sama）、清晰式（vibhakta）、断裂式（chinna）、并行式（chinnaviddha）、穿针式（viddha）、合奏式（anuviddha）、模仿式（svarūpānugata）、同步式（anusṛta）、窜调式（vicyuta）、崎岖式（durga）、散花式（avakīrṇa）、半变式（ardhāvakīrṇā）、单色式（ekarūpa）、混乱式（parikṣipta）、伴奏式（sācikṛta）、挪移式（samullekha）、画像式（citralekha）、汇集式（sarvasamvāya）、标准式（dṛḍha）。

prakaraṇa　创造剧，《舞论》第20章提到的10种主要戏剧类型（色）之一。参见nāṭya和daśarūpa。

prakaraṇa　传统歌曲，《舞论》第28章提到的20种节奏因素之一。参见tāla。

prakarī　普洛迦利歌，《舞论》第31章提到的7种传统歌曲之一。参见gīta。

prakarī　小插话，情节的5个元素之一。参见arthaprakṛti。

prakāśita　清澈律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为7音节。

prākṛta　自然，眼珠的9种表演动作之一。参见tārā。

prākṛta　俗语。

prakṛti　演员。

prakṣepya　穿戴型装饰品，4种装饰品之一。参见ābharaṇa。

pralambita　悬垂型花环，5种花环之一。参见mālya。

pralāpa　闲聊，说的话没有什么重要意义。《舞论》第24章提到的12种语言表演方式之一。参见mārga。

pralaya　昏厥，《舞论》第7章提到的8种真情之一。参见sāttvika。

pralokita　侧视，眼睛的8种目睹方式之一。参见darśana。

pramāṇa　动作频率。

pramāṇa　量度，尺寸，度量标准。《舞论》第2章介绍的9种剧场度量单位，包括：极微（aṇu）、罗阇（raja）、婆罗（bāla）、离差（likṣā）、瑜劫（yūkā）、耶婆（yava）、指（aṅgula）、腕尺（hasta）、杖（daṇḍa）。8极微（微寸）为1罗阇，8罗阇为1婆罗，8婆罗为1离差，8离差为1瑜劫，8瑜劫为1耶婆，8耶婆为1指，24指为1腕尺，4腕尺为1杖。

pramāṇa　（戏剧表演的）标准，包括世间（loka）、吠陀（veda）和内明（adhyātma）。

pramāṇa　标准，《舞论》第32章提及的达鲁瓦歌（歌曲、戏剧音乐）的5种要素。参见hetu。

pramāṇaśruti　标准微分音。

pramita　变形律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为20音节。

pramitākṣara　慎言律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为12音节。

pramitākṣarā　世间律中的慎言律，《舞论》第16章提到的规则诗律，每个音步为12音节。

pramoda　欢喜律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为22音节。

prāṇin　生物，指戏剧中表现的天神、檀那婆（dānava）、乾达婆、药叉、罗刹、蛇等。参见aprāṇin。

prapañca　假话，13种街道剧分支之一。参见vīthī。

prāpti　发现，《舞论》第17章提到的36种诗相之一。参见lakṣaṇa。

prāpti　获得，情节的开头关节的12种分支之一。参见mukha。

prāptisambhava　希望，情节的5个阶段之一。参见avasthāna。

prārambha　开始，情节的5个阶段之一。参见avasthāna。

prarocanā　提示，《舞论》第5章提到的序幕表演9种敬神仪式之一。参见pūrvaraṅga。

prarocanā　预测，情节的停顿关节的13种分支之一。参见vimarśa。

prarocanā　赞誉，《舞论》第22章提到的戏剧的雄辩风格4个分支之一。参见bhāratī。

prārthanā　祈求，情节的胎藏关节的13种分支之一。参见garbha。

prāsa　投枪，刀枪，标枪，飞镖，作为戏剧道具的一种武器，长6指（aṅgula）。参见āyudha。

prasāda　清晰，《舞论》第17章提到的10种诗德之一。参见guṇa。

prasāda　平静，平调装饰音，《舞论》第29章提到的30多种装饰音之一。

prasāda　满足，情节的结束关节的14种分支之一。参见nirvahaṇa。

prāsādana　安抚，与达鲁瓦歌（戏剧歌曲）演唱相关的5种情境之一。参见sthāna。

prāsādikī　安抚歌，《舞论》第32章提到的5类达鲁瓦歌即戏剧歌曲之一。参见dhruvā。

praśamana　平息，戏剧台词吟诵的6种要素之一。参见aṅga。

praśaṃsā　称赞，《舞论》第17章提到的5种明喻之一。参见upamā。

prasaṅga　称颂，情节的停顿关节的13种分支之一。参见vimarśa。

prāsaṅgika　次要情节。

prasanna　白净，4种脸色表演之一。参见mukharāga。

prasannādi　升高，平调装饰音，《舞论》第29章提到的30多种装饰音之一。

prasannādi　升高，升调装饰音，《舞论》第29章提到的30多种装饰音之一。

prasannādyanta　中高，平调装饰音，《舞论》第29章提到的30多种装饰音之一。

prasannamadhya　中低，平调装饰音，《舞论》第29章提到的30多种装饰音之一。

prasannānta　降低，平调装饰音，《舞论》第29章提到的30多种装饰音之一。

prasārita　舒展式，肋部或腰肋的5种表演动作之一。参见pārśva。

prasārita　伸展式，《舞论》第13章提到的6种躺姿表演之一。参见śayana。

prasarpitaka　滑蛇式，《舞论》第4章提到的第88式基本动作。

praśasti　祝福，情节的结束关节的14种分支之一。参见nirvahaṇa。

prasiddhi　成就，《舞论》第17章提到的36种诗相之一。参见lakṣaṇa。

praśnika　裁判组。

prasṛta　睁大，眼睑的9种表演动作之一。参见puṭa。

prastāra　丰富，平调装饰音，《舞论》第29章提到的30多种装饰音之一。

prastāra　丰富，《舞论》第32章开头提到的5类达鲁瓦歌的18分支（要素）之一。参见aṅga。

prastāvanā　戏剧的序幕。

prastāvanā　开场白，即（雄辩风格中的）引言分支，包括5个分支：乱解（udghātyaka）、故事开始（kathodghāta）、特殊表演（prayogātiśaya）、进入（pravṛttaka）、共性（avalagita）。参见āmukha。

pratibheda　分流式，即以两种不同的指法在琴上同时弹出长音节和短音节，九弦琴的6种弹法之一。参见vipañcī。

pratibheda　分流式，鼓乐演奏的6种指法之一。参见karaṇa。

pratīharī　女秘书，戏剧中的后宫人物之一。

pratikṛti　画像。

Pratimardana　波罗提摩达纳，《舞论》第36章提到的咨询婆罗多的44位仙人之一。参见muni。

pratimukha　展现，情节的5个关节之一。参见sandhi。

pratimukha　展现，《舞论》第32章开头提到的5类达鲁瓦歌的18分支（要素）aṅga。

prātipadika　语干。

pratipattivicakṣaṇā　心思敏捷的女子，聪明女子。

pratiśākhā　支脉歌。

pratiśira　（男女演员的）头冠。

pratiṣṭha　卓越律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为4音节。

pratiṣṭhā　卓越律，《舞论》第32章提到的音律之一。

pratiṣṭhā　卓越律，每个音步音节数为4个。《舞论》第15章提到的波哩多律总称之一。参见vṛtta。

pratiśuṣka　单弦式，指以一根琴弦弹拨，九弦琴的6种弹法之一。参见vipañcī。

pratiśuṣka　单弦式，鼓乐演奏的6种指法之一。参见karaṇa。

prativeśyā　女邻居，戏剧中的后宫人物之一。

pratyāhāra　安放乐，《舞论》第5章提到的9种戏外歌（幕后歌）之一。参见bahirgīta。

pratyālīḍha　展左式，《舞论》第11章提到投掷武器的6种脚位之一。参见sthāna。

pratyupohana　次序曲。

pratyutpannamatitva　机智，情节发展中的21个关节因之一。参见素sandhyantara。

pravaralalita　果核律中的妙嬉律，《舞论》第16章提到的规则诗律，每个音步为16音节。

praveṇī　铺垫，《舞论》第32章开头提到的5类达鲁瓦歌的18分支（要素）

之一。参见aṅga。

prāveśa 上场，与达鲁瓦歌（戏剧歌曲）演唱相关的5种情境之一。参见sthāna。

praveśa 强调，在弦乐上表现不完全音阶的两种方式之一。参见tāna。

praveśaka 收缩式，《舞论》第28章提到的20种节奏因素之一。参见tāla和praveśaka。

praveśaka 引入，情节的5种插曲形式或剧情提示方式之一。参见arthopakṣepa。

praveśaka 收缩式，无声拍表达的4种方式之一。参见nihśabda。

prāveśikī 上场歌，它的分支是突发、发展、金刚、起首。《舞论》第32章开头提到的6类达鲁瓦歌（戏剧歌曲）之一。参见dhruvā。

prāveśikī 上场歌，《舞论》第32章提到的5类达鲁瓦歌即戏剧歌曲之一。参见dhruvā。

pravṛtta 多乐节。

pravṛtta 发展，《舞论》第32章开头提到的5类达鲁瓦歌的18分支（要素）之一。参见aṅga。

pravṛtta 升调乐节。

pravṛttaka 进入，雄辩风格中的5个引言分支（又称开场白）之一。参见āmukha和prastāvanā。

pravṛtti （戏剧表演的）地方风格，包括4种：阿槃底风格（āvantī）、南方风格（dākṣiṇā）、奥达罗摩揭陀风格（oḍramāgadhī）、般遮罗风格（pañcālī）。

prāyaścitta 赎罪仪式。

prayatna 努力，情节的5个阶段之一。参见avasthāna。

prayāya 同义词。

prayoga 表演，戏剧表演，运用。

prayogātiśaya 特殊表演，雄辩风格中的5个引言分支（又称开场白）之一。参见āmukha和prastāvanā。

prayoktā 演员，戏剧表演者。

prayoktṛ 表演者，戏剧演员。

pṛcchā 提问，《舞论》第17章提到的36种诗相之一。参见lakṣaṇa。

prekṣā 戏剧表演。

prekṣāgṛha 剧场。

preṅkholitaka 升降，升调装饰音，《舞论》第29章提到的30多种装饰音之一。

preṅkholitaka 升降，混合调装饰音，《舞论》第29章提到的30多种装饰音之一。

preṅkholitaka 风舞式，《舞论》第4章提到的第84式基本动作。

preṣaṇacārikā 使女，戏剧中的后宫人物之一。

preṣyā 使女，侍女。

priyavacana（即priyokti） 敬语，《舞论》第17章提到的36种诗相之一。参见lakṣaṇa。

priyokti（即priyavacana） 敬语，《舞论》第17章提到的36种诗相之一。参见lakṣaṇa。

proṣitabhartakā 爱人远游型，《舞论》第24章提到的女主角与恋人8种关系之一。参见nāyikā。

pṛṣṭhaga 侧伸，手臂的10种表演动作之一。参见bāhu。

pṛṣṭhasvastika 后背万字式，《舞论》第4章提到的第16式基本动作。

pṛṣṭhata 作品末尾。

pṛṣṭhavibhūṣaṇa 背饰。

pṛthulā 广博式，4种演唱风格之一。参见vṛtti。

pṛthulā（即vipulā） 长音节歌，18种四段曲之一。以长音节为主，有短句，先后运用三种音速，伴有优美的舞蹈动作。参见catuṣpadā。

pūjā 献祭，祭拜仪式。

pūjana 献祭，祭拜，舞台献祭。

Pulaha 菩罗诃，《舞论》第36章提到的咨询婆罗多的44位仙人之一。参见muni。

Pulastya 普罗什提耶，《舞论》第36章提到的咨询婆罗多的44位仙人之

一。参见muni。

pulinda 屠户。

Puloman 菩罗曼，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

Puṇḍrākṣa 贲多罗刹，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

Puṇḍranāsa 贲多罗那娑，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

puṇyāhan 吉祥日。

pūraka 前饰，指饰之一。参见aṅgulīnāmvibhūṣaṇa。

pūrṇa 鼓腮，脸颊的6种表演动作之一。参见gaṇḍa和kapola。

pūrṇa 隆起式，腹部的3种表演动作之一。参见jaṭhara。

pūrṇa 七声音阶，完全音阶，4类变化音阶之一。参见mūrcchana。

purodhas 祭司。

purohita 祭司。

pūrvabhādrapada 室宿，印度古代二十八星宿之一。

pūrvaphalgunī 张宿，印度古代二十八星宿之一。

pūrvaraṅga （戏剧正式表演前的）序幕，仪式表演，序幕上表演的敬神仪式。包括9种戏外歌（戏外乐或幕后歌）与9种敬神仪式表演：启幕（utthāpana）、绕祭（parivartanā）、献辞（nāndī）、祭旗（śuṣkāvakṛṣṭā）、入戏（raṅgadvāra）、艳情步（cārī）、暴戾步（mahācārī）、对话（trigata）、提示（prarocanā）。参见bahirgīta。

pūrvāṣāḍha 箕宿，印度古代二十八星宿之一。

pūrvavākya 回忆，情节的结束关节的14种分支之一。参见nirvahaṇa。

puṣkara 鼓，膜鸣乐器。

puṣpa 蜜语，情节的展现关节的13种分支之一。参见pratimukha。

puṣpa 开花式，《舞论》第29章提到的暗示式（渲染式或烘托式）风格10种指法之一。参见vyañjana。

puṣpagandikā 花段，12种柔舞支之一。参见lāsyāṅga。

puṣpapuṭa 捧花式，《舞论》第9章提到的第9种双手势。

puṣpasamṛddha 繁花律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为10音节。

puṣpasamṛddha 花卉律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为23音节。

puṣpitagrā 花蕊律，《舞论》第16章提到的不规则诗律。

pusta 模型，道具，模型表演，妆饰表演的4种方式之一，包括3类：粘合模型（sandhima）、虚构模型（vyājima）和活动模型（ceṣṭima）。参见nepathya、āhārya和āhāryābhinaya。

pusta 雕塑。

puṣyanakṣatrayoga 弗沙星日，鬼宿，印度古代二十八星宿之一。

puṭa 眼睑，其9种表演动作是平常（sama）、张开（unmeṣa）、并拢（nimeṣa）、睁大（prasṛta）、收缩（kuñcita）、上升（vivartita）、震动（sphurita）、闭合（pihita）、刺激（vitāḍita）。

rāddha 吉祥式，鼓乐演奏的3种变速风格之一。参见yati。

rāga 感情，色彩，旋律，旋律框架，曲调模式，曲调体系。

Raibhya 莱毗耶，《舞论》第36章提到的咨询婆罗多的44位仙人之一。参见muni。

R

raja 罗阇，《舞论》第2章介绍的9种剧场度量单位之一。参见pramāṇa。

rajaka 染匠。

rajanī 幽暗，具六音阶的7个变化音阶模式名称之一。参见mūrcchana。

rajanī 暗夜律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为3音节。

rākṣa 罗刹，恶魔。

rakṣaṇa 保护，手的20种表演动作之一。参见karma。

rakta 红艳，4种脸色表演之一。参见mukharāga。

rakta 红色，《舞论》第23章提到的4种原色之一。参见svabhāvajāvarṇa。

raktagāndhārī 赤色持地式，源自中令音阶的十一种调式，参见jāti。

ramyā　爽心律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为6音节。

raṅga　舞台，舞台表演。《舞论》第6章提到的11种戏剧构成要素之一。参见saṃgraha。

raṅgadvāra　人戏，《舞论》第5章提到的序幕表演9种敬神仪式之一。参见pūrvaraṅga。

raṅgamaṇḍapa　观众席，剧场。

raṅgapītha　舞台，前舞台。

raṅgapūjana　舞台祭祀。

raṅgaśīrṣa　后舞台。

rañjita　喜悦，混合调装饰音，《舞论》第29章提到的30多种装饰音之一。

rasa　味，情味，味论，味道，滋味，体味，品尝，体验，欣赏。《舞论》提到的8种味：艳情味（śṛṅgāra）、滑稽味（hāsya）、悲悯味（karuṇa）、暴戾味（rudra）、英勇味（vīra）、恐怖味（bhayānaka）、厌恶味（bībhatsa）、奇异味（adbhuta）；另一说为9种，即在此基础上增加平静味（śānta）。与此相应，表演味的眼神有8种。参见rasadṛṣṭi。

rasadṛṣṭi　味眼神，包括8种：美丽（kānta）、害怕（bhayānaka）、嬉笑（hāsya）、悲伤（karuṇa）、惊奇（adbhuta）、凶暴（raudra）、勇敢（vīra）、反感（bībhatsa）。表演味的眼神后来扩展为9种，即包括了平静味的眼神表演。参见rasa。

raśanā　腰饰带，腰饰或臀饰之一。参见śroṇīvibhūṣaṇa。

rasatva　味性，味的性质，味的特性。

rathoddhatā　特利湿图跋律中的战车律，《舞论》第16章提到的规则诗律，每个音步为11音节。

rathoddhata　马车律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为11音节。

rati　爱，《舞论》第7章提到的8种常情之一。参见sthāyibhāva。

rati　情爱，爱情；罗蒂（爱神的妻子）。

rati　心悦律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为17音节。

ratibhāva　爱情。

ratnamālikā　珍珠链，颈饰之一。参见kaṇṭhabhūṣaṇa 和kaṇṭhavibhūṣaṇa。

ratnāvalī　宝链，颈饰之一。参见kaṇṭhabhūṣaṇa 和kaṇṭhavibhūṣaṇa。

Raudra　暴戾，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

raudra　凶暴，8种味眼神之一。参见rasadṛṣṭi、dṛṣṭi和rasa。

recaka　四个部位（脚、手、腰或臀、颈）的舞动、转动方式，舞蹈中各个部位之间的过渡或转换动作。

recakanikuṭṭita　挥击式，《舞论》第4章提到的第29式基本动作。

recita　凌空式，《舞论》第4章提到的第27式组合动作。

recita　凌空式，《舞论》第9章提到的第9种纯舞势。

recita　旋转式，臀部或腰臀的5种表演动作之一。参见kaṭi。

recita　飞舞，眉毛的7种表演动作之一。参见bhrū。

recita　转动，脖颈的9种表演方式。参见grīva。

recita　头音，平调装饰音，《舞论》第29章提到的30多种装饰音之一。

recita　头音，升调装饰音，混合调装饰音，《舞论》第29章提到的30多种装饰音之一。

recitanikuṭṭita　挥击式，《舞论》第4章提到的第29式基本动作。

repha　十指式，《舞论》第29章提到的暗示式（渲染式或烘托式）风格10种指法之一。参见vyañjana。

ribhita　流水式，《舞论》第29章提到维那琴表演式风格的5种指法之一。参见karaṇa。

ribhita　弹拨式，各种弹拨风格融合产生的4种弦乐演奏方式之一。参见jāti。

Ṛjuka　正直，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

rohiṇī　毕宿，印度古代二十八星宿之一。

romaharṣa　汗毛竖起，兴奋，喜悦。

romāñca　毛发竖立，汗毛竖起，兴奋，喜悦，《舞论》第7章提到的8种真情之一。参见sāttvika。

romaśa 茂密胡须，演戏所用的4种胡须之一。参见śmaśru。

rovindaka 洛文达迦歌，《舞论》第31章提到的7种传统歌曲之一。参见gīta。

ṛṣabha 神仙，《舞论》第28章提到的第2种音调（乐音）。参见svara。

rucika 腕环，腕饰之一。参见maṇibandhavibhūṣaṇa。

rucira 艳美律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为11音节。

ruciramukha 妙颜律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为17音节。

ruciramukha 妙目律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为11音节。

rucirānta 微妙律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为9音节。

Rudra 楼陀罗，暴风雨之神，风神的首领，湿婆神的前身。

rudra 暴戾味，《舞论》第6章提到的8种戏剧味之一，包括3类：肢体类、服饰类和语言类。参见rasa。

rūpa 色，戏剧，戏剧类型。参见daśarūpa、nāṭya和rūpaka。

rūpa 揣测，情节的胎藏关节的13种分支之一。参见garbha。

rūpa 映像式，即弹出两个长音节和两个短音节，九弦琴的6种弹法 vipañcī。

rūpa 映像式，鼓乐演奏的6种指法之一。参见karaṇa。

rūpaśeṣa 余波式，演奏鼓乐的6种指法之一。参见karaṇa。

rūpaka 色，戏剧，戏剧类型。参见daśarūpa、nāṭya和rūpa。

rūpaka 隐喻，《舞论》第17章提到的4种庄严之一。参见alaṅkāra。

rūpānusāriṇī 串角，随色，指男角表演女人的情态（bhāva），或女角表演男人的性情。

rūpaśeṣa 余波式，即一把琴停止弹拨，另一把琴继续弹拨，九弦琴的6种弹法之一。参见vipañcī。

S

śabara 山民。

śabara 舍钵罗语，《舞论》第18章提及的6种小方言（小俗语）之一。参见vibhāṣa。

śabda 词音，语言，声音。

śabdacyuta 用词不当，《舞论》第17章提到的10种诗病之一。参见doṣa。

śabdārtha 词音和意义，语言和意义，音义。

śabdavān 有声拍，节拍表达的一类方式，包括4种：右击式（śāmya）、左击式（tāla）、达鲁瓦式（dhruva）、双击式（sannipāta）。达鲁瓦式疑为后人添加。参见nihśabda。

śabdavidhāna 语法规则。

sabhāstāra 秘书。

sācī 斜视，眼睛的8种目睹方式之一。参见darśana。

sācikṛta 伴奏式，《舞论》第33章提到的20种击鼓法之一。参见prakāra。

sacinta 沉思式，坐姿（体位）之一。参见āsana。

saciva 辅臣。

sādana 受辱，情节的停顿关节的13种分支之一。参见vimarśa。

ṣāḍava 六声音阶调式，调式所表现的10个特征或要素之一。参见jāti。

ṣāḍavakṛta 六声音阶，两类不完全音阶之一，4类变化音阶之一。参见tāna和mūrcchana。

sādhaka 观众，演员。

sādhana 表演成功。

sādhāraṇakṛta 转化音阶，过渡音阶，4类变化音阶之一。参见 mūrcchana。

sādhya 派生词。

ṣaḍja 具六，《舞论》第28章提到的第1种音调（乐音）。参见svara。

ṣaḍjagrāma 具六音阶，两种基本音阶（音阶模式）之一。参见grāma。

ṣaḍjakaiśikī 微妙具六式，源自具六音阶的7种调式之一。参见jāti。

ṣaḍjamadhyamā 具六中令式，源自具六音阶的7种调式之一。参见jāti。

ṣaḍjī 具六式，源自具六音阶的7种调式之一。参见jāti。

ṣaḍjodcīyavatī 北方具六式，源自具六音阶的7种调式之一。参见jāti。

sādhāraṇa （两个连续音调融合而成的）变音，转化音，同化音，等音，过渡音，包括两种：转化音或音调转化（svarasādhāraṇa）、转化调或调式转化（jātisādhāraṇa）。

sādhuvāda （戏剧观众的）喝彩，叫好。

sadṛśī 相似，《舞论》第17章提到的5种明喻之一。参见upamā。

sādṛśya 相似性。

Śāḍvali 翠绿，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

sahaja 自然，眉毛的7种表演动作之一。参见bhrū。

sāhasa 冒险，情节发展中的21个关节因素之一。参见sandhyantara。

sahāya 助手。

sahjavana 四角形图案。

śailaguhākāra 山洞状，穹隆形。

Saindhava 海盐，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

saindhava 天竺人，12种柔舞支之一。参见lāsyāṅga。

Saindhavāyana 海道，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

śaka 塞种人。

sākāṅkṣa 含蓄，戏剧台词吟诵的两种语调之一。参见kāku。

śakāra 舍迦罗语，《舞论》第18章提及的6种小方言（小俗语）之一。参见vibhāṣa。

śakāra 国舅。

śakaṭāsya 车轮式，《舞论》第4章提到的第107式基本动作。

śakaṭāsya 车轮步，《舞论》第11章提到的第3种地面基本步伐。

śakaṭāsya 轮舞步，《舞论》第12章提到的第7种地面组合步伐。

śākha 手势，手势表演。

śākhā 肢体表演，即身体各部位的形体动作（āṅgika），是戏剧表演的三大要素之一。参见vastu。

śākhā 肢体表演，即演员逐一利用头、脸、胫、股、手、足等进行表演。这是6类形体表演或身体表演的方法之一。参见śārīra。

śākhā 分支歌。

sakhī 女友，戏剧中的后宫人物之一。

śakra 因陀罗。

Śakranemi 帝释轮，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

śakti 才干，情节的停顿关节的13种分支之一。参见vimarśa。

śakti 刀，矛，枪，短枪，作为戏剧道具的一种武器，长8多罗（tāla）。参见āyudha。

śākya 佛教徒。

sālabhañjika 娑罗花图案，娑罗树雕像。

śalabhavicalita 飞蛾律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为9音节。

Śālaṅkāyana 娑罗迦叶那，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

śālastrībhiralaṅkṛta 美女雕像。

Śālika 稻米，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

Śālikarṇa 稻耳，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

saliṅga 湿婆派信徒。

śālinī 特利湿图跋律中的温顺律，《舞论》第16章提到的规则诗律，每个音步为11音节。

śama （平静味的常情）静。

sama 平视，眼睛的8种目睹方式之一。参见darśana。

sama 自然式，脚的5种表演动作之一。参见pāda。

sama 自然式，胸部的5种表演动作之一。参见uras。

sama 平常，眼睑的9种表演动作之一。参见puṭa。

sama 放松，脸颊的6种表演动作之一。参见gaṇḍa，kapola。

sama 自然，下巴的7种表演动作之一。参见cibuka。

sama 水平，脖颈的9种表演方式。参见grīva。

sama 平缓，平调装饰音，《舞论》第29章提到的30多种装饰音之一。

sama 平缓，混合调装饰音，《舞论》第29章提到的30多种装饰音之一。

sama 均匀式，3种首音（伴奏）风格之一。参见grahamārga。

sama 自然式，《舞论》第33章提到的20种击鼓法之一。参见prakāra。

sama 同步式，《舞论》第33章提到的弦乐与鼓乐演奏的3种伴奏或合奏风格之一。参见pāṇi和pāṇika。

sama 平躺式，《舞论》第13章提到的6种躺姿表演之一。参见śayana。

samā 均匀式，演奏弦乐器和鼓乐的3种变速风格之一。

sāma 抚慰，《舞论》第25章指出的男子亲近女子的5种方法之一。参见upakrama。

sāma 抚慰，情节发展中的21个关节因素之一。参见sandhyantara。

samacārī 纯粹基本步伐，普通基本步伐。

samādhāna 坐实，情节的开头关节的12种分支之一。参见mukha。

samādhi 深邃，《舞论》第17章提到的10种诗德之一。参见guṇa。

samahasta 自然式，5种击鼓手势之一。参见upahasta。

samākṣarapadā 规则歌，18种四段曲之一。每个音步的长短节拍正常，音步、声调、音速和节奏正常。参见catuṣpadā。

samamaṇḍala 纯粹连环步伐，正宗组合步伐。

sāman 颂音，娑摩曲，吠陀颂诗，旋律，歌曲。

samāna 简单元音。

samanakha 平展式，《舞论》第4章提到的第5式基本动作。

samānaśabda 同音词，与梵语单词相同的俗语词。戏剧吟诵的3种俗语台词之一。

sāmānyābhinaya 综合表演。

sāmānyaguṇa 共同特性。

samapāda 并足步，《舞论》第11章提到的第1种地面基本步伐。

samapāda 自然式，《舞论》第11章提到的投掷武器的6种脚位（站姿）之一。参见sthāna。

samapāṇi 满掌式，《舞论》第33章提到的鼓乐演奏5种手型之一。参见pāṇiprahata。

samāsa 复合词。

samatā 和谐，《舞论》第17章提到的10种诗德之一。参见guṇa。

samavādita 同步式，杖鼓的演奏与戏剧表演同时进行，演奏鼓乐的3种方式之一。

samavakāra 神魔剧，《舞论》第20章提到的10种主要戏剧类型（色）之一。参见nāṭya和daṣarūpa。

samavāyaja 联合式，弹拨维那琴的宏大式风格的4种指法之一。参见vistāra。

samaya 机会，情节的结束关节的14种分支之一。参见nirvahaṇa。

Śambara 胜乐，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

sambhāvitā 想象式，4种演唱风格之一。参见vṛtti。

sambhoga （男女）会合艳情味，两种艳情味之一。参见śṛṅgāra。

sambhrānta 激动式，《舞论》第4章提到的第101式基本动作。

sambhrānta 荡舞式，《舞论》第4章提到的第30式组合动作。

sambhrānta 迷醉律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为24音节。

samghāta 破裂，《舞论》第22章提到的戏剧的崇高风格4个分支之一。参见sāttvatī。

samgraha （戏剧的）全部要素，包括11种：味（rasa）、情（bhāva）、表演（abhinaya）、表演法（dharmī）、风格（vṛtti）、地方风格（pravṛtti）、成功（siddhī）、音调（svara）、乐器（ātodya）、歌曲（gāna）、舞台（raṅga）。

samharaṇa　汇合，《舞论》第32章开头提到的5类达鲁瓦歌的18分支（要素）之一。参见aṅga。

samhanaṇa　汇集式，歌曲结束时的鼓乐演奏方式之一。

samkṣiptaka　简洁，《舞论》第22章提到的戏剧刚烈风格4个分支之一。参见ārabhaṭī。

samkṣobha（即kṣobha）　糊涂，《舞论》第17章提到的36种诗相之一。参见lakṣaṇa。

samlāpa　对话，即问话与答话。《舞论》第24章提到的12种语言表演方式之一。参见mārga。

samlāpaka　交谈，《舞论》第22章提到的戏剧的崇高风格4个分支之一。参见sāttvatī。

samnyāsa　首阙尾音。

samotsarita　风舞步，《舞论》第12章提到的第4种地面组合步伐。

samotsaritamattallī　迷醉步，《舞论》第11章提到的第15种地面基本步伐。

samparkeṣṭāka　亲缘型节奏，一种奇数型节奏，有五个长音节，包括开头的一个长音节和最后的一个长音节。它的鼓乐敲击模式是：左击式、右击式、左击式、右击式、左击式。

sampat　音步规范，即诗律中的音节数不超过也不少于规定数量。

sampheṭa　怒斥，情节的停顿关节的13种分支之一。参见vimarśa。

sampheṭa　冲突，《舞论》第22章提到的戏剧刚烈风格4个分支之一。参见ārabhaṭī。

sampiṣṭaka　精炼，《舞论》第32章开头提到的5类达鲁瓦歌的18分支（要素）。参见aṅga。

samplavā　洪流式，《舞论》第33章提到的18种鼓调式之一。参见jāti。

sampradāna　布施，升调装饰音，《舞论》第29章提到的30多种装饰音之一。

sampraveśana　收缩，眼珠的9种表演动作之一。参见tārā。

samrambhā　激越式，《舞论》第33章提到的18种鼓调式之一。参见jāti。

samsaraṇa　轮回式，歌曲结束时的鼓乐演奏方式之一。

saṃśaya　悬疑，《舞论》第17章提到的36种诗相之一。参见lakṣaṇa。

samskāraśāstra　语法经典。

samskṛta　净化，净化仪式。

samśleṣa　并拢，手的20种表演动作之一。参见karma。

sāmudga　规则的。

samudgaka　闭嘴，嘴唇 的6种表演动作之一。参见adhara。

samudgayamaka　圆盒叠声，即前半句与后半句的词语全部相同。10种叠声之一。参见yamaka。

samudvṛtta　上扬，眼珠的9种表演动作之一。参见tārā。

samullekha　挪移式，《舞论》第33章提到的20种击鼓法之一。参见prakāra。

samunnata　抬升式，肋部或腰肋的5种表演动作之一。参见pārśva。

samvādin　协和音，即间隔9至13个微分音的两个乐音。

samvaraṇa　隐瞒，情节发展中的21个关节因素之一。参见sandhyantara。

Samvarta　娑婆尔达，《舞论》第36章提到的咨询婆罗多的44位仙人之一。参见muni。

Samvartaka　劫火，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

sāmya　（鼓乐与弦乐器等演奏的）一致、统一、协调，包括8种：音节一致（akṣarasama）、要素一致（aṅgasama）、节奏一致（tālasama）、音速一致（layasama）、变速风格一致（yatisama）、首音一致（grahasama）、尾音一致（nyāsopanyāsasama）、伴奏风格一致（pāṇisama）。

śāmya　右击式，有声拍表达的4方式之一，《舞论》第28章提到的20种节奏因素之一。参见śabdavān和tāla。

śamyādi　右击开头式，偶数型节奏的3种敲击模式之一。

samyoga　（鼓乐演奏的）合成音，包括3种：重合成音（gurusañcaya）、轻合成音（laghusañcay）与轻重合成音（gurulaghusañcaya）。

samyuta　双手势，《舞论》第9章提及13种双手表演动作。

sañcāra　音调变化。

sañcārikā　巡夜女，戏剧中的后宫人物之一。

sañcārin　不定情。参见vyabhicārin。

sañcārin　台词吟诵或歌曲演唱中运用的混合调，抖调。

sanatkumāra　普施童子，帝释子。

Ṣaṇḍa　密林，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

ṣaṇḍaka　桑吒迦，由4个基本动作构成的组合舞。

sandaṃśa　钳形式，《舞论》第9章提到的第21种单手势。

sandaṣṭa　齿音，即牙齿发出的声音。《舞论》第32章提到的5种歌病之一。参见doṣa。

sandaṣṭaka　咬嘴，嘴唇的6种表演动作之一。参见adhara。

sandaṣṭayamaka　钳形叠声，即每一个音步开头两个词相同。10种叠声之一。参见yamaka。

sandeśa　传话，例如："告诉他这句话！"《舞论》第24章提到的12种语言表演方式之一。参见mārga。

sandhi　（情节的）关节，包括5种：开头（mukha）、展现（pratimukha）、胎藏（garbha）、停顿（vimarśa）、结束（nirvahaṇa）。

sandhi　衔接，情节的结束关节的14种分支之一。参见nirvahaṇa。

sandhi　连声，一种梵语语法规则。

sandhi　关节，《舞论》第32章开头提到的5类达鲁瓦歌的18分支（要素）之一。参见aṅga。

sandhima　（以竹席、布料和兽皮等制作的）粘合模型，3种戏剧表演模型之一。参见pusta。

sandhipracchādana　连贯，升调装饰音，《舞论》第29章提到的30多种装饰音之一。

sandbyaṅga　（64种）关节分支。

sandhyantara　（情节的）关节因素，包括21种：抚慰（sāma）、分裂（bheda）、赠礼（pradāna）、惩罚（daṇḍa）、杀害（vadha）、机智（pratyutpannamatitva）、口误（goraskhalita）、冒险（sāhasa）、害怕（bhaya）、计策（dhi）、哄骗（māyā）、愤怒（krodha）、英勇（ojas）、隐

瞒（samvaraṇa）、误会（bhrānti）、确定（avadhāraṇa）、信使（dūta）、书信（lekha）、梦呓（svapna）、画像（citra）、迷醉（mada）。

Śāṇḍilya　商狄离耶，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

saṅgatā　交汇歌，吉祥歌的4个分支之一。参见vardhamāna。

saṅghātaja　对比式，弹拨维那琴的宏大式风格的4种指法之一。参见vistāra。

saṅghātaka　僧伽多揭，由5个基本动作构成的组合舞。

saṅghātya　集束型花环，5种花环之一。参见mālya。

saṅghoṭanā　手势乐，《舞论》第5章提到的9种戏外歌（幕后歌）之一。参见bahirgīta。

saṅgraha　安慰，情节的胎藏关节的13种分支之一。参见garbha。

sañjīva　活物，活物表演，妆饰表演的4种方式。参见nepathya、āhārya和āhāryābhinaya。

sañjñā　象征，意象，符号，象征式表演。

śaṅkā　疑虑，《舞论》第7章提到的33种不定情之一。参见vyabhicārin。

śaṅkha　螺号，海螺。

śaṅkha　商揭，指饰之一。参见aṅgulīnāmvibhūṣaṇa。

saṅkita　疑虑，表现不定情的20种眼神之一。参见vyabhicārin和dṛṣṭi。

Śaṅkhavarṇamukha　白面，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

Śaṅkukarṇa　尖耳，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

Śaṅkulākṣa　钉相，《舞论》第36章提到的咨询婆罗多的44位仙人之一。参见muni。

sannata　悬手式，《舞论》第4章提到的第75式基本动作。

sannipāta　双击式，有声拍表达的4方式之一，《舞论》第28章提到的20种节奏因素之一。参见śabdavān和tāla。

sannipāta　同步式，调试乐的一种首音伴奏风格。

sannipātādi　双击开头式，偶数型节奏的3种敲击模式之一。

śāntarasa　平静味，传统所谓的第9种味。这种味是否由婆罗多本人提出，自古以来学界一直存有争议。

Santati　桑多蒂，《舞论》第1章提到的24位天女（女演员）之一。参见apsaras。

śāntikarma　消灾仪式，辟邪仪式。

śāntitoya　祭水。

sanyogajā　（两种原色混合而成的）间色。

śāpa　咒语。

saptarūpa　（达鲁瓦歌即戏剧歌曲中的）7种传统歌曲。

saptarūpavidhāna　7种传统歌曲的演唱规则或方式。

śara　箭，作为戏剧道具的一种武器，长4多罗（tāla）。参见āyudha。

śarabhā　公牛律中的八足律，《舞论》第16章提到的规则诗律，每个音步为14音节。

Sarala　真诚，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

Saralā　高洁，《舞论》第1章提到的24位天女（女演员）之一。参见apsaras。

Sarasvatī　辩才女神，辩才天女，语言女神，文艺女神，智慧女神。

śārdūlavikrīḍita　坚固律中的虎嬉律，《舞论》第16章提到的规则诗律，每个音步为19音节。

śarīra　身体，形体（表演）。

śārīra　身体表演，3类形体表演之一。参见āṅgika。

śārīra　形体表演，身体表演，包括6类：吟诵表演（vākya）、阐发表演（sūcā）、含蓄表演（aṅkura）、肢体表演（śākhā）、歌舞表演（nāṭyāyita）、客观表演（nivṛtyaṅkura）。

śārṅga　神弓，毗湿奴的弓。

sarpaśiras　蛇头式，《舞论》第9章提到的第13种单手势。

sarpis　酥油。

sarpita　蛇行式，《舞论》第4章提到的第81式基本动作。

sārūpya　类似，《舞论》第17章提到的36种诗相之一。参见lakṣaṇa。

sarvalokeśvara　湿婆神。

sarvasamvāya　汇集式，《舞论》第33章提到的20种击鼓法之一。参见prakāra。

sarvataścapalā　普遍轻快律，运用在阿利耶律的开头和结尾处。《舞论》第16章提到的6类阿利耶律即音量律之一。参见āryā。

sarvaviṣama pathyā　全诵律，《舞论》第16章提到的不规则诗律。

śaśirekha　月光律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为9音节。

śastravimokṣa　投掷武器，其方式有4种：经典式（bhārata）、自然式（sātvata）、精湛式（vārṣaganya）、优雅式（kaiśika）。参见nyāya。

Śāstra　经论，（梵语）经典著作。

śātaghnī　百杀，飞弩，石弩，弩炮，作为戏剧道具的一种致命武器，长8多罗（tāla）。参见āyudha。

śatakratu　主百祭者，百祭，因陀罗，帝释，帝释天。

Śātajaṅgha　喜胫，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

Śatananda　百乐，《舞论》第36章提到的咨询婆罗多的44位仙人之一。参见muni。

Śaṭha　曲意，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

Ṣaṭpada　六足，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

ṣaṭpitāputrakah　父子型节奏，一种奇数型节奏，其节奏敲击模式是首先是超长音节，第二个为短音节，第三、四个是长音节，第五个是短音节，最后一个是超长音节。

satsamskāra　净化仪式。

sattva　原理，基本原理，核心原理。

sattva　品质，品德，优点，长处。《舞论》第24章提到男主角的8种品质：

光辉（śobhā）、活力（vilāsa）、温顺（mādhurya）、坚定（sthairya）、深沉（gāmbhīrya）、轻快（lalita）、崇高（audārya）、威严（tejas）。

sāttvatī　崇高风格（戏剧的4种表演风格之一），包括4个分支：挑战（utthāpaka）、转变（parivartaka）、交谈（samlāpaka）、破裂（samghāta）。

sattvaviśuddha　纯真的感情。

sāttvika　真情，包括8种：瘫软（stambha）、出汗（sveda）、汗毛竖起（romāñca）、变声（svarasāda）、颤抖（vepathu）、变色（vaivarṇya）、流泪（aśru）、昏厥（pralaya）。

sāttvika　真情表演，《舞论》第8章提到的4类戏剧表演之一。参见abhinaya。

sātvata　自然式，《舞论》第11章提到投掷武器的4种方式之一。参见nyāya。

Saudāminī　电光，《舞论》第1章提到的24位天女（女演员）之一。参见apsaras。

saukumārya　柔和，《舞论》第17章提到的10种诗德之一。参见guṇa。

śaurasena　修罗塞纳语，《舞论》第18章提及的7种方言（俗语）之一。参见deśabhāṣa。

sauṣṭhava　庄严式，刚舞108式基本动作开始前的预备动作。

sauvīri　雄壮，中令音阶的7个变化音阶模式的名称之一。参见mūrcchana。

śayana　躺姿，躺姿表演，包括6种：蜷曲式（ākuñcita）、平躺式（sama）、伸展式（prasārita）、匍匐式（vivartita）、仰躺式（udvāhita）、收缩式（nata）。

savya　涂右，3种涂鼓法之一。

śayyāgata　舒缓式，鼓乐演奏的3种变速风格之一。参见yati。

senānī　将军，统帅，战神（室建陀）。

senāpati　将领。

Śeṣa　舍沙，蛇神之一。

siddha　圣者，魔法无边者。

siddhayoṣitā　魔女。

siddhi　成功，成就，圆满，悉地，难近母的化身。

siddhi　成功，《舞论》第17章提到的36种诗相之一。参见lakṣaṇa。

siddhī　成功，戏剧表演成效，分为人为成功和神助成功两类。《舞论》第6章提到的11种戏剧构成要素之一。参见samgraha。

siddhigrahaṇa　圆满式，为变速歌伴奏的4种鼓乐之一。参见antaravādya。

sīdhu　蜜酒，甘露。

Śikha　火焰，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

śikha　孔雀律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为5音节。

śikhaṇḍa　顶髻。

śikhāpāśa　顶髻，头饰之一。参见bhūṣaṇa。

śikhara　山峰式，《舞论》第9章提到的第8种单手势。

śikhariṇī　超核律中的山峰律，《舞论》第16章提到的规则诗律，每个音步为17音节。

śikhāvyāla　蛇形饰，头饰之一。参见bhūṣaṇa。

śikhipatra　孔雀羽饰，额饰之一。参见lalāṭatilaka。

śikhisāriṇī　行列律中的孔雀律，《舞论》第16章提到的规则诗律，每个音步为10音节。

śīla　本性，气质，女子本性。《舞论》第24章指出，女子具有天神、阿修罗（恶魔）、乾达婆、罗刹、蛇（龙）、鸟、鬼、药叉（夜叉）、虎、人、猴、象、鹿、鱼、骆驼、鳄鱼、驴、猪、马、水牛、狗和母牛等的本性或气质。该章依据女子本性将女人分为3类：淑女（ābhyantarā）、妓女（veśyāṅganā）和混合型女子（bāhyābhyantarā）。

śilpa　艺术，工艺，工巧，工艺品，艺术品。

śilpakārikā　女工艺人，女艺人。

śilpin　艺人，工匠，工艺人。

simhākarṣita　狮子式，《舞论》第4章提到的第90式基本动作。

simhākrānta　狮步律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为9音节。

siṃhakrīḍita　狮嬉式，《舞论》第4章提到的第89式基本动作。

siṃhalīla　阿奴湿图朴律中的狮嬉律，《舞论》第16章提到的规则诗律，每个音步为8音节。

Sindhu　天竺，身毒，印度河，信都，印度古称。

śiras　头部，3种音域（发音部位）之一。参见sthāna。

śiras　头部，戏剧和舞蹈表演的6种主要部位之一。其表演动作为13种：点头（ākampita）、迅速点头（kampita）、摇头（dhuta）、迅速摇头（vidhuta）、摆头（parivāhita）、抬头（udvāhita）、低头（avadhuta）、偏头（añcita）、歪头（nihañcita）、侧头（parāvṛtta）、昂首（utkṣipta）、俯首（adhogata）、旋头（parilolita）。参见aṅga。

śirṣajāla　辫饰，头饰之一。参见bhūṣaṇa。

śīrṣakā　端倪歌，《舞论》第32章中间提到的另外6类达鲁瓦歌即戏剧歌曲之一。参见dhruvā。

śīrṣaka　起首，《舞论》第32章开头提到的5类达鲁瓦歌的18分支（要素）之一。参见aṅga。

śīrṣakā　半途歌，18种四段曲之一。具有"起首"的节奏因素，在半途开始演唱。参见catuṣpadā。

Sita　洁白，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

sita　白色，《舞论》第23章提到的4种原色之一。参见svabhāvajāvarṇa。

Skanda　塞健陀，战神。

skandhabhaṅga　脖颈破裂，《舞论》第26章提到的毒效发作第6阶段的表演。参见vega。

skhalita　迷踪式，《舞论》第4章提到的第86式基本动作。

skhalita　波动律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为24音节。

skhalitavibhrama　迷离律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为16音节。

śleṣa（即śliṣṭa）　紧密，《舞论》第17章提到的10种诗德之一。参见guṇa。

śleṣma　粘液素。参见kapha。

śliṣṭa（即śleṣa）　紧密，《舞论》第17章提到的10种诗德之一。参见guṇa。

śloka　输洛迦，颂诗，一般为4个音步构成的梵语双行诗。

śmaśru　胡须，演戏所用的胡须，分为4种：白净胡须（śuddha）、黑色胡须（śyāma）、漂亮胡须（vicitra）、茂密胡须（romaśa）。

smita　浅笑，上等演员或优秀角色笑的方式之一。

smṛti　传承，法典，法论。

smṛti　回忆，《舞论》第7章提到的33种不定情之一。参见vyabhicārin。

snātaka　门卫，戏剧中的后宫人物之一。

snigdha　深情，表演常情的8种眼神之一。参见sthāyin和dṛṣṭi。

snigdha　圆润，即歌声响亮但不刺耳。这是《舞论》第32章提到的6种歌德之一。参见kaṇṭha和guṇa。

śobhā　优美，《舞论》第17章提到的36种诗相之一。参见lakṣaṇa。

śobhā　光艳，女子自发产生的7种美。参见alaṅkāra。

śobhā　光辉，《舞论》第24章提到的男主角8种品质（威仪）之一。参见sattva。

socchvāsa　吸气，鼻子的6种表演动作之一。参见nāsā。

śoka　悲，《舞论》第7章提到的8种常情之一。参见sthāyibhāva。

soma　月，月亮，月神，苏摩，苏摩汁，苏摩祭。

sopānākṛti　阶梯状。

sphoṭana　破裂，手的20种表演动作之一。参见karma。

sphurita　震动，眼睑的9种表演动作之一。参见puṭa。

spṛṣṭa　塞音。

śraddha　虔诚，祭拜的一种神灵或对象。

sragdharā　本质律中的执花律，《舞论》第16章提到的规则诗律，每个音步为21音节。

śrama　疲倦，《舞论》第7章提到的33种不定情之一。参见vyabhicārin。

śrānta　劳顿，表现不定情的20种眼神之一。参见vyabhicārin和dṛṣṭi。

śrāvaka　响亮，即歌声可从远处听见。这是《舞论》第32章提到的6种歌德

之一。参见kaṇṭha和guṇa。

śravaṇā　牛宿，印度古代二十八星宿之一。

śreṣṭhī　商主。

śrīdharā　超核律中的吉祥女神律，《舞论》第16章提到的规则诗律，每个音步为17音节。

śṛṅgāra　艳情味，《舞论》第6章提到的8种戏剧味之一，包括3类：语言艳情味、服饰艳情味和动作艳情味。参见rasa。

Śṛṅgavat　角形山。

śṛṅkhalā　连锁舞，4种群舞之一。参见piṇḍībandha。

śṛṅkhalikā　锁形链，一种颈饰。

śroṇisūtra　腰带，一种绑扎型装饰品。

śroṇīvibhūṣaṇa　腰饰，臀饰，胯饰，包括：珍珠带（kāñcī）、带子（talaka）、饰带（mekhalā）、腰饰带（raśanā）和束带（kalāpa）等。参见kaṭivibhūṣaṇa。

srotogatā　流水式，演奏弦乐器和鼓乐的3种变速风格之一。

śrotyiya　婆罗门。

Śruti　天启，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

śruti　斯鲁提，什鲁提，最小的音程单位，微分音，微分音程，微音程。

śruti　吠陀，天启，圣典。

stambha　柱子，剧场的梁柱。

stambha　瘫软，《舞论》第7章提到的8种真情之一。参见sāttvika。

stambhana　静止式，大腿的5种表演动作之一。参见ūru。

sthairya　坚定，《舞论》第24章提到的男主角8种品质（威仪）之一。参见sattva。

sthāna　脚位，站姿，投掷各种武器的表演性脚位，包括6种：毗湿奴式（vaiṣṇava）、自然式（samapāda）、搅棒式（vaiśākha）、圆环式（maṇḍala）、展右式（ālīḍha）、展左式（pratyālīḍha）。

sthāna　脚位，站姿，特指女子表演的脚位，包括3种：展左式（āyata）、展右式（avahittha）、马跃式（aśvakrānta）。

sthāna　音域，音区，指3个发音部位：胸部（uras）、颈部（kaṇṭha）和头部（śiras）。这3种音域分别用于低音、中音、高音的台词吟诵。

sthāna　情境，《舞论》第32章提及的达鲁瓦歌（歌曲、戏剧音乐）的5种要素之一。参见hetu。

sthāna　情境，情况，阶段。《舞论》第32章提及的演唱达鲁瓦歌的5种情况：上场（prāveśa）、变速（antara）、安抚（prāsādana）、下场（niṣkrāma）、填补（ākṣepa）。

sthānīya　学者，知识渊博的尊者。

sthāpaka　舞台监督，戏剧的助理导演。

sthāyin　（与味相关的）常情，包括8种：爱（rati）、笑（hāsa）、悲（śoka）、怒（krodha）、勇（utsāha）、惧（bhaya）、厌（jugupsā）、惊（vismaya）。与此相应，表演常情的眼神有8种：深情（snigdha）、喜悦（hṛṣṭa）、悲恸（dīnā）、愤怒（kruddha）、骄傲（dṛpta）、恐惧（bhayānvita）、厌恶（jugupsita）、惊奇（vismita）。参见rasa和dṛṣṭi。

sthāyibhāva　常情。参见sthāyin。

sthāyin　台词吟诵或歌曲演唱中运用的平调。

sthāyinī　美人，国王的小妾之一，戏剧中的后宫人物之一。

sthāyirasa　主味，最重要的味。

sthirahasta　永恒式，《舞论》第4章提到的第1式组合动作。

sthitā　安住歌，它的分支是虚空和结尾。《舞论》第32章开头提到的6类达鲁瓦歌（戏剧歌曲）之一。参见dhruvā。

sthita　稳定，《舞论》第32章开头提到的5类达鲁瓦歌的18分支（要素）之一。参见aṅga。

sthitalaya　慢速，固定速度。

sthitapāṭhya　坐吟，12种柔舞支之一。参见lāsyāṅga。

sthitasthāna　低音域。

sthitāvarta　踮脚步，《舞论》第11章提到的第2种地面基本步伐。

Sthūlākṣa　宽宏，《舞论》第36章提到的咨询婆罗多的44位仙人之一。参见

muni。

Sthūlaśiras 笨首，《舞论》第36章提到的咨询婆罗多的44位仙人之一。参见muni。

stotra 颂歌，赞歌，颂诗。

strīprakṛta 太监。

subhadrā 妙贤律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为7音节。

sūcā 阐发表演，即句子或句子的含义先以真情和肢体进行暗示，再以语言进行说明。这是6类形体表演或身体表演的方法之一。参见śārīra。

sūcanā 阐发表演。

Śuci 纯洁，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

sūcī 针尖式，《舞论》第4章提到的第76式基本动作。

sūcī 针尖步，《舞论》第11章提到的第5种凌空基本步伐。

sūcīmukha 针尖式，《舞论》第9章提到的第11种单手势。

sūcīviddha 穿针式，《舞论》第4章提到的第78式基本动作。

sūcīviddha 穿针步，《舞论》第12章提到的第4种凌空组合步伐。

sūcīviddha 连环式，《舞论》第4章提到的第3式组合动作。

sūcyāsya 针尖式，《舞论》第9章提到的第8种纯舞势。

Sudatī 苏多蒂，《舞论》第1章提到的24位天女（女演员）之一。参见apsaras。

śuddhā 纯净式，《舞论》第33章提到的18种鼓调式之一。参见jāti。

śuddha 自然调式，参见jāti。

śuddha 白净胡须，演戏所用的4种胡须之一。参见śmaśru。

śuddhamadhya 纯中，中令音阶的7个变化音阶模式的名称之一。参见mūrcchana。

śuddhaṣaḍja 纯六，具六音阶的7个变化音阶模式的名称之一。参见mūrcchana。

śukatuṇḍa 鹦鹉嘴式，《舞论》第9章提到的第6种单手势。

Sukeśī 妙发，《舞论》第1章提到的24位天女（女演员）之一。参见apsaras。

sukumāra 文戏，两种戏剧表演方式（风格）之一。传说剧、创造剧、独白剧、街道剧、感伤剧是文戏。参见āviddha（武戏）。

sukumāra 柔舞，《舞论》第4章提到的雪山神女所跳的舞蹈。

sukumāra 柔美律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为16音节。

śūla 股叉，湿婆神的股叉，长矛，铁叉，标枪，作为戏剧道具的一种武器，长8多罗（tāla）。参见āyudha。

Sulocanā 美目，《舞论》第1章提到的24位天女（女演员）之一。参见apsaras。

Sumālā 妙蔓，《舞论》第1章提到的24位天女（女演员）之一。参见apsaras。

sumanasahprekṣaka 合格的观众。

Sumukhī 舒颜，《舞论》第1章提到的24位天女（女演员）之一。参见apsaras。

sumukhī 舒颜歌，吉祥歌的4个分支之一。参见vardhamāna。

Sunābha 妙脐，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

Sunandā 妙喜，《舞论》第1章提到的24位天女（女演员）之一。参见apsaras。

sunandā 妙喜歌，吉祥歌的4个分支之一。参见vardhamāna。

Sundarī 美女，《舞论》第1章提到的24位天女（女演员）之一。参见apsaras。

śūnya 虚静，表现不定情的20种眼神之一。参见vyabhicārin和dṛṣṭi。

supratiṣṭha 威严律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为4音节。

supratiṣṭhā 威严律，每个音步音节数为5个。《舞论》第15章提到的波哩多律总称之一。参见vṛtta。

supratiṣṭhā 威严律，《舞论》第32章提到的音律之一。

supta 做梦，《舞论》第7章提到的33种不定情之一。参见vyabhicārin。

Supuṣkalā 妙春，《舞论》第1章提到的24位天女（女演员）之一。参见

apsaras。

sura　天神。

surā　美酒。

surabhimukha　妙香律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为11音节。

suradayitā　天女律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为10音节。

Suraguru　毗诃波提。

surāmāmsa　酒与肉。

Surāṣṭra　今苏拉特。

suruciracitra　美妙律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为11音节。

Suśarma　妙乐，《舞论》第36章提到的咨询婆罗多的44位仙人之一。参见muni。

suṣira　气鸣乐器，《舞论》第28章提到的古代印度4类乐器之一，包括笛子（vamśa）等。参见ātodya。

śuṣkākṣara　（祭旗歌时吟唱的）并无实质意义的音节，也是迂回歌（apakṛṣṭā）的重要内容。参见śuṣkāvakṛṣṭā和apakṛṣṭā。

śuṣkakuṭṭana　空击，与标准节拍相关的节奏。

śuśkāvakṛṣṭā　祭旗，向因陀罗旗献祭，《舞论》第5章提到的序幕表演9种敬神仪式之一。参见pūrvaraṅga。

śuṣkāvakṛṣṭā　祭旗歌，《舞论》第5章提到的序幕表演敬神仪式之一祭旗时演唱的歌曲。迂回歌似乎是祭旗歌的变体。参见dhruvā和apakṛṣṭā。

sūtra　经文，经，线。

sūtra　金线，颈饰之一。参见kaṇṭhabhūṣaṇa。

sūtradhāra　戏班主人，舞台监督，首席演员，（古代意义上的戏剧和舞蹈）导演。

sūtragrantha　经书。

sūtraka　金带，腰饰或臀饰之一。参见kaṭivibhūṣaṇa。

suvadanā　塔座律中的妙容律，《舞论》第16章提到的规则诗律，每个音步为20音节。

svabhāva　本性，性质，自性。

svabhāvajāvarṇa　原色。《舞论》第23章提到4种原色：白色（sita）、蓝色（nīla）、黄色（pīta）、红色（rakta）。

svabhāvābhinaya　自然的表演。

svabhāvika　本色，4种脸色表演之一。参见mukharāga。

svabhāvika　自然，鼻子的6种表演动作之一。参见nāsā。

svādhīnabhartṛkā　爱人钟情型，《舞论》第24章提到的女主角与恋人8种关系之一。参见nāyikā。

svādutā　美味。

svāgatā　特利湿图跋律中的欢迎律，《舞论》第16章提到的规则诗律，每个音步为11音节。

svāhā　娑婆诃，火神之妻。

svāminī　贵妃，国王的小妾之一，戏剧中的后宫人物之一。

svapna　梦呓，情节发展中的21个关节因素之一。参见sandhyantara。

svara　语法中的元音。

svara　音调，乐音，包括7种：具六（ṣadja）、神仙（ṛṣabha）、持地（gāndhāra）、中令（madhyama）、第五（pañcama）、明意（dhaivata）、近闻（niṣāda）。

svarāmśa　主音，骨干音，基音。

svarasāda　变声，《舞论》第7章提到的8种真情之一。参见sāttvika。

svarasādhāraṇa　转化音，音调转化方式之一。参见sādhāraṇa。

svarāṭ　过多，即诗律中的音步多出两个音节。

svargaloka　天界，天国，天上。

svarita　降调，戏剧台词吟诵的4种声调之一。参见varṇa。

Svarṇaka　黄金，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

svarūpānugata　模仿式，《舞论》第33章提到的20种击鼓法之一。参见

prakāra。

svastha 自然式，坐姿（体位）之一。参见āsana。

svastika 万字式，《舞论》第4章提到的第15式基本动作。

svastika 万字式，《舞论》第9章提到的第4种双手势。

svastika 万字式，《舞论》第9章提到的第4种纯舞势。

svastikarecita 展列式，《舞论》第4章提到的第7式基本动作。

svastika 交叉，手臂的10种表演动作之一。参见bāhu。

svastikarecita 万舞式，《舞论》第4章提到的第11式组合动作。

Svāti 善元，《舞论》第33章提到的制造各种鼓的古代乐师，《舞论》第36章提到，他与婆罗多、那罗陀一道，在天国创造了《舞论》。

Svayambhū 自生者，梵天。

svāyambhunamanu 第一摩奴时期。

sveda 出汗，《舞论》第7章提到的8种真情之一。参见sāttvika。

śyāma 暗黑，4种脸色表演之一。参见mukharāga。

śyāma 黑色胡须，演戏所用的4种胡须之一。参见śmaśru。

Śyāmāyana 暗道，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

syandita 激流步，《舞论》第11章提到的第13种地面基本步伐。

śyena 鹰隼律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为21音节。

T

tāḍana 打击，手的20种表演动作之一。参见karma。

taddhita （语法上的）后缀。

Taitila 枕头，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

Takakṣa 德叉迦，蛇神之一。

tāla 多罗，古印度的长度计量单位，拇指到中指的距离，或指中指到腕部的距离。

talā 右指式，《舞论》第29章提到的暗示式（渲染式或烘托式）风格10种指法之一。参见vyañjana。

tāla 左击式，有声拍表达的4方式之一。参见śabdavān。

tāla 铙钹，打击乐，体鸣乐器的总称。参见ghana。

tāla 左击式，《舞论》第28章提到的20种节奏因素之一。参见tāla。

tāla 节奏，节奏体系，节奏循环，循环节奏圈。节奏可分两种：偶数型（caturaśra，caturasra）和奇数型（tryaśra，tryasra）；也可分为三类：自然式（yathākṣara，ekakalā）、二倍式（dvikalā）、四倍式（catuṣkalā）。节奏体系的20种构成因素是：上翻式（āvāpa）、下压式（niṣkrama）、右摆式（vikṣepa）、收缩式（praveśaka）、右击式（śamyā）、左击式（tāla）、双击式（sannipāta）、重复（parivarta）、乐段（vastu）、单位拍（mātrā）、乐节（vidārī）、小节（aṅga）、音速（laya）、变速风格（yati）、传统歌曲（prakaraṇa）、演唱风格（gīti）、乐句（avayava）、风格（mārga）、节拍单元（pādabhāga）、伴奏风格（pāṇi）。

tālādi 左击开头式，偶数型节奏的3种敲击模式之一。

talaka 腰带，腰饰或臀饰之一。参见kaṭivibhūṣaṇa。

talaka 饰带，腰饰或臀饰之一。参见śroṇīvibhūṣaṇa。

talamukha 平行式，《舞论》第9章提到的第3种纯舞势。

talapuṣpapuṭa 献花式，《舞论》第4章提到的第1式基本动作。

tālasama 节奏一致，鼓乐与歌曲的节拍和节奏标准一致。参见sāmya。

talasamsphotita 响掌式，《舞论》第4章提到的第69式基本动作。

talasaṅghaṭṭita 击掌式，《舞论》第4章提到的第93式基本动作。

talavilasita 现掌式，《舞论》第4章提到的第56式基本动作。

tālavya 颚音。

tāmracūḍā 鸡冠式，《舞论》第9章提到的第24种单手势。

tāna 不完全音阶，包括六声音阶（ṣāḍavakṛta）和五声音阶（auḍavitīkṛta）两种。在弦乐上表现不完全音阶有两种方式：强调（praveśa）、暂停（nigraha）。

Tāṇḍava 刚舞，包括108种基本体式（基本动作）和32种组合体式（组合动作）。

Tāṇḍya 檀底耶，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

Tāṇḍāyani 檀多耶尼，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

Taṇḍu 荡督，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

Taṇḍu 荡督，湿婆的侍从，《舞论》第4章论述的刚舞因之得名。

tantrī 琴弦，弓弦，丝弦，弦乐，乐器的弦。

tantrīgata 带有弓弦的（乐器）。

tanumadhya 妙腰律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为6音节。

tanumadhyā 伽耶特利律中的细腰律，《舞论》第16章提到的规则诗律，每个音步为6音节。

tāpana 焦灼，情节的展现关节的13种分支之一。参见pratimukha。

tapas 苦行。

Tāpasa 苦行，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

tāra 高音。

tāra 高音，33种装饰音之外的4种装饰音之一。

tāra 高音，调式所表现的10个特征或要素之一。参见jāti。

tārā 眼珠，它的9种表演动作包括：旋转（bhramaṇa）、绕转（valana）、沉落（pāta）、颤动（calana）、收缩（sampraveśana）、侧移（vivartana）、上扬（samudvṛtta）、凸起（niṣkrāma）、自然（prākṛta）。

tāramandraprasanna 渐低，《舞论》第29章提到的30多种装饰音之一。

tāratara 尖声，33种装饰音之外的4种装饰音之一。

tarjana 威胁，手的20种表演动作之一。参见karma。

tārkṣya 金翅鸟，毗湿奴的坐骑与象征。

tata 弦鸣乐器，《舞论》第28章提到的古代印度4类乐器之一。参见ātodya。《舞论》提到的主要弦乐器是九弦琴（vipañcī）和七弦琴（citrā），龟

琴（kacchapī）和妙音琴（ghoṣaka）是次要弦乐器。

taṭi 堤岸律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为3音节。

tatpuruṣa （狭义的）依主释，由格位限定的复合词。

tattva 纯乐音，以各种指法在维那琴上弹出的3种乐音之一。参见karaṇa。

tattva 真谛式，3种击鼓方式之一。参见gati。

tattvajñāna 认识真谛。

tauripa 乐师。

tejas 威严，《舞论》第24章提到的男主角8种品质（威仪）之一。参见sattva。

tilaka 吉祥志，一般点在前额，头部装饰或面饰之一。参见gaṇḍavibhūṣaṇa。

tiryagyoni 畜生道。

tiryak 斜伸，手臂的10种表演动作之一。参见bāhu。

tithi 一天，太阴日。

tithinakṣatrayoga 朔望月，与星座相合的时刻。

tomara 长矛，标枪，戟，铁箭，作为戏剧道具的一种武器，长8多罗（tāla）。参见āyudha。

toṭaka 世间律中的分裂律，《舞论》第16章提到的规则诗律，每个音步为12音节。

toṭaka 怒言，情节的胎藏关节的13种分支之一。参见garbha。

toṭaka 怒言律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为12音节。

trailokya 三界。

trāsa 惧怕，《舞论》第7章提到的33种不定情之一。参见vyabhicārin。

trasta 害怕，表现不定情的20种眼神之一。参见vyabhicārin和dṛṣṭi。

tretāyuga 三分时代。

trigata 对话，《舞论》第5章提到的序幕表演9种敬神仪式之一。参见pūrvaraṅga。

trigata 三重，13种街道剧分支之一。参见vīthī。

trika 音组，音群，由3个音节组成。参见gaṇa。音组有8种，它们各有固定

之名。所有音组由3个长音节、3个短音节或3个或重或轻的音节构成。在8种音
组中，B音组为一个长音节在前，两个短音节在后（—⏑⏑）；M音组的3个音节
均为长音节（———）；J音组的中间一个为长音节（⏑—⏑）；S音组的最后一
个为长音节，前两个为短音节（⏑⏑—）；R音组的中间一个为短音节，一前一后
为长音节（—⏑—）；T音组的最后一个为短音节，前两个为长音节（——⏑）；
Y音组的前一个为短音节，后边两个为长音节（⏑——）；N音组的3个音节均为
短音节（⏑⏑⏑）。

trikavṛtta　音组律，音群律。

trikoṇa　三角形，三角形剧场。

trikulaham　“三群”，指法不合常规的鼓乐演奏。

trimūḍhaka　三痴，12种柔舞支之一。参见lāsyāṅga。

tripatāka　三旗式，《舞论》第9章提到的第2种单手势。

Tripura　三城，指阿修罗建造的金、银、铁三城，后被湿婆神毁灭。

Tripuradāha　《焚三城记》（婆罗多带领儿子们在湿婆神面前表演的一种争斗剧）。

Tripurāntaka　灭三城者，毁三城者，湿婆。

trisāman　唵声，圣音，梵音，三音颂。大约指吟诵Om（唵）这个神圣的声音符号。Om是由a、u和m三个字母或曰音节构成的。

trisara　三珠弦，胸饰之一。参见vakṣovibhūṣaṇa。

Triśikha　三焰，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

tristhānaśobhī　三个音域优美出色，即贯穿头部、颈部和胸部3个部位的歌声优美动听。这是《舞论》第32章提到的6种歌德之一。参见kaṇṭha和guṇa。

triśūla　三叉戟，股叉，湿婆的象征。

trivarṇa　装饰音中的体音。

triveṇi　三珠蔓，胸饰之一。参见vakṣovibhūṣaṇa。

triṣṭup　特利湿图跋律，《舞论》第32章提到的音律之一。

tryasra　侧歪，脖颈的9种表演方式。参见grīva。

tryaśra　三角形，三角形剧场，3种剧场之一。参见maṇḍapa。

tryaśra　奇数型节奏（体系），包括6种节拍类型：三伽罗式、六伽罗式、十二伽罗式、二十四伽罗式、四十八伽罗式、九十六伽罗式。参见caturaśra。

tulyatarka　联想，《舞论》第17章提到的36种诗相之一。参见lakṣaṇa。

tumbakī　鼻音，即鼻孔发出声音。《舞论》第32章提到的5种歌病之一。参见doṣa。

Tumburu（即Tumbaru）　东补卢，传说中的古代著名乐师（乾达婆）之一。

tūra　乐器。

tūrya　乐器。

Tuśāra　酷寒，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

U

ucca　高亢，戏剧台词吟诵运用的6种装饰音之一。参见alaṅkāra。

uccaya　高音式，《舞论》第29章提到维那琴表演式风格的5种指法之一。参见karaṇa。

ucchitika　乌耆提迦，臂饰之一。参见bāhunālīvibhūṣaṇa。

uccitikā　汇集式，《舞论》第33章提到的18种鼓调式之一。参见jāti。

udāharaṇa　例举，《舞论》第17章提到的36种诗相之一。参见lakṣaṇa。

udāharaṇa　夸张，情节的胎藏关节的13种分支之一。参见garbha。

udāratā（即udātta）　高尚，《舞论》第17章提到的10种诗德之一。参见guṇa。

udātta　高傲型，按性格划分的4类女主角之一。参见nāyikā。

udātta（即udāratā）　高尚，《舞论》第17章提到的10种诗德之一。参见guṇa。

udātta　高调，戏剧台词吟诵的4种声调之一。参见varṇa。

udātta　崇高式，各种弹拨风格融合产生的4种弦乐演奏方式之一。参见jāti。

udbheda　展示，情节的开头关节的12种分支之一。参见mukha。

uddhtā 乌湿尼迦律中的崇高律，《舞论》第16章提到的规则诗律，每个音步为7音节。

uddhatā 崇高歌，《舞论》第32章中间提到的另外6类达鲁瓦歌即戏剧歌曲之一。参见dhruvā。

uddīpana 引发情由，是辅助情由，情由的两种要素之一，指剧中的时空背景。参见vibhāva。

udgata 涌现律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为16音节。

udgatā 涌现律，《舞论》第16章提到的不规则诗律。

udghaṭṭa 跺地式，《舞论》第4章提到的第103式基本动作。

udghaṭṭa 通达型节奏，一种奇数型节奏，其所有三个音节为长音节，其节拍模式是下压式、右击式、右击式。

udghaṭṭa 显豁，升调装饰音，《舞论》第29章提到的30多种装饰音之一。

udghaṭṭita 跺地式，《舞论》第4章提到的第103式基本动作。

udghaṭṭita 踩舞式，《舞论》第4章提到的第6式组合动作。

udghaṭṭita 跺脚式，脚的5种表演动作之一。参见pāda。

udghātya 骤音，歌曲演唱中响起的伴奏首音。

udghātyaka 乱解，13种街道剧分支之一。参见vīthī。

udghātyaka 乱解，雄辩风格中的5个引言分支（又称开场白）之一。参见āmukha和prastāvanā。

udgīta 上下，降调装饰音，《舞论》第29章提到的30多种装饰音之一。

udvāhi 噘嘴，嘴的另外6种表演动作之一。参见adhara。

udvāhita 抬头，头部的13种表演动作之一。参见śiras。

udvāhita 抬腿式，小腿的5种表演动作之一。参见jaṅgha。

udvāhita 挺腰式，臀部或腰部的5种表演动作之一。参见kaṭi。

udvāhita 抬胸式，胸部的5种表演动作之一。参见uras。

udvāhita 仰躺式，《舞论》第13章提到的6种躺姿表演之一。参见śayana。

udvāhita 上升，降调装饰音，《舞论》第29章提到的30多种装饰音之一。

udvartana 隆起式，大腿的5种表演动作之一。参见ūru。

udvega 惊恐，情节的胎藏关节的13种分支之一。参见garbha。

udvega 烦恼，《舞论》第24章提到的女子爱情10阶段之一。参见avasthā。

udveṣṭita 食指始伸式（自食指起，除拇趾外的手指依次向掌心外伸展），4种基本手法之一。参见karaṇa。

udvṛtta 波荡式，《舞论》第4章提到的第91式基本动作。

udvṛtta 波浪式，《舞论》第9章提到的第2种纯舞势。

udvṛtta 波浪步，《舞论》第11章提到的第10种凌空基本步伐。

udvṛttaka 荡步式，《舞论》第4章提到的第25式组合动作。

Ugra 威严，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

ugratā 凶猛，《舞论》第7章提到的33种不定情之一。参见vyabhicārin。

ukta 直白律，每个音步音节数为1个。《舞论》第15章提到的波哩多律总称之一。参见vṛtta。

uktapratyukta 喜怒，12种柔舞支之一。参见lāsyāṅga。

ulbaṇa 茁壮式，《舞论》第9章提到的第28种纯舞势。

ulkā 流星。

ullekhya 彩绘。

ullokita 仰视，眼睛的8种目睹方式之一。参见darśana。

ullopyaka 乌罗比耶迦歌，《舞论》第31章提到的7种传统歌曲之一。参见gīta。

ūlu 枭，吉祥女神的象征。

Umā 乌玛，女神，湿婆神的配偶。

unmāda 疯狂，《舞论》第7章提到的33种不定情之一。参见vyabhicārin。

unmāda 疯癫，《舞论》第24章提到的女子爱情10阶段之一。参见avasthā。

unmatta 迷醉式，《舞论》第4章提到的第14式基本动作。

unmeṣa 张开，眼睑的9种表演动作之一。参见puṭa。

unmṛṣṭa 抚琴式，《舞论》第29章提到的暗示式（渲染式或烘托式）风格10种指法之一。参见vyañjana。

unnata 扬起，脖颈的9种表演方式。参见grīva。

upacāra 仪轨，活动，行状。

upacāravidhi （国王享受鱼水之欢的）仪轨，方法，表演程序。

upādhyāya 亲教师。

upadiṣṭa 点示，《舞论》第17章提到的36种诗相之一。参见lakṣaṇa。

upadeśa 指示，如："抓住这个！"《舞论》第24章提到的12种语言表演方式之一。参见mārga。

upaghāta（即upapāta） 突发，《舞论》第32章开头提到的5类达鲁瓦歌的18分支（要素）之一。参见aṅga。

upahasita 嘲笑，普通演员或中等角色笑的方式之一。

upahasta 击鼓手势，包括5种：剪刀式（kartari）、自然式（samahasta）、手背式（hastapāṇi）、循环式（vartanā）、棍杖式（daṇḍahasta）。

upakrama 方法，男子亲近（upacara）女子的方法。《舞论》第25章指出了5种方法：抚慰（sāma）、赠礼（pradāna）、争执（bheda）、惩罚（daṇḍa）和抛弃（upekṣā）。

upakaraṇa 道具，表演道具。参见pusta。

upakṣepa 暗示，情节的开头关节的12种分支之一。参见mukha。

upamā 明喻，《舞论》第17章提到的4种庄严之一。参见alaṅkāra。

Upānat 奉施，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

upāṅga 次要部位，次要肢体，包括眼睛（netra）、眉毛（bhrū）、鼻子（nāsā）、嘴唇（adhara）、脸颊（gaṇḍa，kapola）、和下巴（cibuka）。参见aṅga。

upanyāsa 提示，情节的展现关节的13种分支之一。参见pratimukha。

upapāta（即upaghāta） 突发，《舞论》第32章开头提到的5类达鲁瓦歌的18分支（要素）之一。参见aṅga。

uparāga 日食。

uparipāṇi 领先式，调试乐的一种首音伴奏风格。

uparipāṇi 滞后式，《舞论》第33章提到的弦乐与鼓乐演奏的3种伴奏或合奏风格之一。参见pāṇi和pāṇika。

upasarga 前缀，词缀。

upasṛtaka 流动式，《舞论》第4章提到的第92式基本动作。

upavarṇa （三到四种颜色混合而成的）复色。

upavarta 上升，《舞论》第32章开头提到的5类达鲁瓦歌的18分支（要素）之一。参见aṅga。

upaveda 副吠陀，阐发和疏解吠陀的一批古代经典总称，主要包括涉及生命医学的"阿育吠陀"（āyurveda）、"建筑吠陀"（sthapatyaveda）、涉及音乐的"乾达婆吠陀"（gandharvaveda）及讲述箭术的"弓箭吠陀"（dhanurveda）等。

upaveśana 坐姿。

upekṣā 抛弃，《舞论》第25章指出的男子亲近女子的5种方法之一。参见upakrama。

upendravajrā 特利湿图跋律中的神弓律，《舞论》第16章提到的规则诗律，每个音步为11音节。

upohana 前奏，序曲，因子，散板，节拍乐的开头。

uraga 众蛇。

uras 胸部，戏剧和舞蹈表演的6种主要部位之一，包括5种表演动作：屈胸式（ābhugna）、挺胸式（nirbhugna）、起伏式（prakampita）、抬胸式（udvāhita）、自然式（sama）。参见aṅga。

uras 胸部，3种音域（发音部位）之一。参见sthāna。

uraspārśvārdhamaṇḍala 轮回式，《舞论》第9章提到的第24种纯舞势。

ūrdhvagata 上举，手臂的10种表演动作之一。参见bāhu。

ūrdhvagoṣṭhikā 牛舍式，《舞论》第33章提到的18种鼓调式之一。参见jāti。

ūrdhvajānu 抬膝式，《舞论》第4章提到的第25式基本动作。

ūrdhvajānu 抬膝步，《舞论》第11章提到的第4种凌空基本步伐。

ūrdhvaka 涂上，3种涂鼓法之一。

ūrdhvaka 麦粒鼓，形似大麦或麦粒而得名。《舞论》第33章等提到的古代印度鼓乐器之一。参见avanaddha。

ūrdhvamaṇḍalī　上旋式，《舞论》第9章提到的第21种纯舞势。

ūrṇanābha　蜘蛛式，《舞论》第9章提到的第23种单手势。

uromaṇḍala　胸环式，《舞论》第4章提到的第54式基本动作。

uromaṇḍalī　中旋式，《舞论》第9章提到的第23种纯舞势。

ūru　大腿，股，其表演动作分5种：抖动式（kampana）、转动式（valana）、静止式（stambhana）、隆起式（udvartana）、旋转式（vivartana）。

urūdvṛtta　腾跃式，《舞论》第4章提到的第98式基本动作。

ūrūdvṛtta　腾跃步，《舞论》第11章提到的第9种地面基本步伐。

Urvaśī　优哩婆湿，著名的天女，迦梨陀娑的《沙恭达罗》主人公之一。

Uśana　优沙那，《舞论》第36章提到的咨询婆罗多的44位仙人之一。参见muni。

ūṣman　丝音。

uṣṇik　乌湿尼迦律，佛顶律，《舞论》第32章提到的音律之一。

utkārika　甜食。

utkarṣaṇa　举起，手的20种表演动作之一。参见karma。

utkṣepta　上扬，眉毛的7种表演动作之一。参见bhrū。

utkṣipta　昂首，头部的13种表演动作之一。参见śiras。

utpalamālinī　行列律中的莲蔓律，《舞论》第16章提到的规则诗律，每个音步为10音节。

utsāha　勇，《舞论》第7章提到的8种常情之一。参见sthāyibhāva。

utsaṅga　怀抱式，《舞论》第9章提到的第6种双手势。

utsayandita　摇曳步，《舞论》第11章提到的第11种地面基本步伐。

utsṛṣṭikāṅka（即aṅka）　感伤剧，《舞论》第20章提到的10种主要戏剧类型（色）之一。参见nāṭya和daṣarūpa。

Uttama　无上，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

uttamottamaka　妙极，12种柔舞支之一。参见lāsyāṅga。

uttara　滞后式，调试乐的一种首音伴奏风格。

uttara　北方歌，《舞论》第31章提到的7种传统歌曲之一。参见gīta。

uttaramandra　低沉，具六音阶的7个变化音阶模式的名称之一。参见mūrcchana。

Uttaratantra　《无上本续》，《舞论》第36章提到此书，戈诃罗著，涉及戏剧表演规则等。参见Kohala。

uttarāyata　遥远，具六音阶的7个变化音阶模式的名称之一。参见mūrcchana。

uttarottara　对话。

utthānāvañcita　斜移式，《舞论》第9章提到的第11种纯舞势。

utthāpaka　挑战，《舞论》第22章提到的戏剧的崇高风格4个分支之一。参见sāttvatī。

utthāpana　启幕歌，启幕，《舞论》第5章提到的序幕表演9种敬神仪式之一。参见pūrvaraṅga。

utthāpanavidhikriyā　启幕仪式。

utthāpanī　启幕歌。

V

vacana　台词。

vācika　语言表演，《舞论》第8章提到的4类戏剧表演之一。参见abhinaya。

vādaka　器乐表演者。

vadha　杀害，情节发展中的21个关节因素之一。参见sandhyantara。

vādin　主音，即在音乐中充当骨干音（amśa）的乐音（音调）。

vādya　器乐。

vāgabhinaya　语言表演。

Vahni　火神。

vaihāyasaka　虚空，《舞论》第32章开头提到的5类达鲁瓦歌的18分支（要素）之一。参见aṅga。

vailakṣya　表演不自然。

vaiṇika　维那琴手，弦乐队的成员之一。参见kutapa。

vaipañcika　九弦琴手，一说为十弦琴手，弦乐队的成员之一。参见kutapa。

vairāgya　离欲弃世。

vaiśākha　搅棒式，《舞论》第11章提到投掷武器的6种脚位之一。参见sthāna。

vaiśākharecita　别枝回环式，《舞论》第4章提到的第37式基本动作。

vaiśākharecita　搅棒式，《舞论》第4章提到的第20式组合动作。

vaiśeṣika　优秀者，精通所有艺术者的男主角，浪子，寻欢客。

vaiśika　优秀者，（戏剧中的）寻欢客，精通与妓女打交道者。

vaiṣṇava　毗湿奴式，《舞论》第11章提到投掷武器的6种脚位之一。参见sthāna。

vaiṣṇavasthāna　毗湿奴式站姿。

vaivarṇya　变色，《舞论》第7章提到的8种真情之一。参见sāttvika。

vaivasvatamanu　第七摩奴时期。

vajra　金刚，《舞论》第32章开头提到的5类达鲁瓦歌的18分支（要素）之一。参见aṅga。

vajra　霹雳，情节的展现关节的13种分支之一。参见pratimukha。

vajra　金刚杵，作为戏剧道具的一种武器，长4多罗（tāla）。参见āyudha。

vāksaṃskāra　语言修饰。

vākkelī　巧答，13种街道剧分支之一。参见vīthī。

vakṣaḥsvastika　胸部万字式，《舞论》第4章提到的第13式基本动作。

vakṣovibhūṣaṇa　胸饰，包括三珠弦（trisara）、三珠蔓（triveṇi）和项链（hārā）等。

vaktra　本貌律，《舞论》第16章提到的不规则诗律。

vaktrapāṇi　区分乐，《舞论》第5章提到的9种戏外歌（幕后歌）之一。参见bahirgīta。

vākya　吟诵表演，即以梵语或俗语吟诵蕴含各种情味的韵文或散文。这是6类形体表演或身体表演的方法之一。参见śārīra。

vākyārtha　语言的意义。

valana　绕转，眼珠的9种表演动作之一。参见tārā。

valana　转动式，大腿的5种表演动作之一。参见ūru。

valaya　臂环，臂饰之一。参见bāhunālīvibhūṣaṇa。

valaya　伐罗耶，肩饰之一。参见bāhumūlavibhūṣaṇa。

valita　旋转，脖颈的9种表演方式。参见grīva。

valita　旋转式，《舞论》第4章提到的第31式基本动作。

valita　腕环式，《舞论》第9章提到的第30种纯舞势。

valitoru　盘腿式，《舞论》第4章提到的第3式基本动作。

Vālmīki　蚁垤，《舞论》第36章提到的咨询婆罗多的44位仙人之一。参见muni。

vāma　涂左，3种涂鼓法之一。

vāma　伐摩鼓，《舞论》第33章等提到的古代印度鼓乐器之一。参见avanaddha。

vāmaka　伐摩迦鼓，《舞论》第33章等提到的古代印度鼓乐器之一。参见avanaddha。

Vāmana　伐摩那，《舞论》第36章提到的咨询婆罗多的44位仙人之一。参见muni。

vāmaviddha　曲针步，《舞论》第12章提到的第8种凌空组合步伐。

vaṃśa　笛子，气鸣乐器的总称。参见suṣira。

vaṃśapatrapatita　超核律中的竹叶律，《舞论》第16章提到的规则诗律，每个音步为17音节。

vaṃśapatrapatita　竹叶律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为17音节。

vaṃśavādaka　笛手，吹笛者。

vaṃśasthā　世间律中的家族律，《舞论》第16章提到的规则诗律，每个音步为12音节。

vaṃśavādaka　笛手，弦乐队的成员之一。参见kutapa。

vānavāsikā　林栖律，《舞论》第16章提到的不规则诗律。

vaṇija 商人。

Vañjula 梵聚罗，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

vāra 演出的时机。

vardhamāna 增益式，《舞论》第9章提到的第13种双手势。

vardhamānaka （由4种节拍乐构成的）吉祥歌、吉祥乐、增益歌，包括4个分支：宏大歌（viśālā）、交汇歌（saṅgatā）、妙喜歌（sunandā）和舒颜歌（sumukhī）。

varṇa 字母，声调，（诗律或乐音等的）保护色。

varṇa 种姓神。

varṇa （台词吟诵的）声调，包括4种：高调（udātta）、低调（anudātta）、降调（svarita）、抖调（kampita）。

varṇasamhāra 汇聚，情节的展现关节的13种分支之一。参见pratimukha。

varṇāścatvāra 四种姓。

varṣadhara 太监，戏剧中的后宫人物之一。

vārṣagaṇya 精湛式，《舞论》第11章提到投掷武器的4种方式之一。参见nyāya。

vartanā 循环式，5种击鼓手势之一。参见upahasta。

vartita 反转式，《舞论》第4章提到的第2式基本动作。

varuṇa 海神，水神。

vāsakasajjikā 妆扮以候型，《舞论》第24章提到的女主角与恋人8种关系之一。参见nāyikā。

vasantatilakā 公牛律中的吉祥律（或译“春天吉祥律”“春神吉祥律”），《舞论》第16章提到的规则诗律，每个音步为14音节。

vāsas 戏服，服装。

Vasiṣtha 极裕仙人，《舞论》第36章提到的咨询婆罗多的44位仙人之一。参见muni。

vāṣkaraṇa 膜鸣乐器的音调体系。

vastu 情节。

vastu （戏剧表演的三大）要素，包括：肢体表演（śākhā）、舞蹈表演（nṛtta）和含蓄表演（aṅkura）。

vastu 乐段，达鲁瓦歌（戏剧歌曲）的构成要素之一，《舞论》第28章提到的20种节奏因素之一。它包括4类：单曲（dhruvā）、双曲（parigītikā）、三段曲（madraka）和四段曲（catuṣpadā）。参见tāla。

vastūtthāpana 情节发生，《舞论》第22章提到的戏剧刚烈风格4个分支之一。参见ārabhaṭī。

vāsuki 伐苏吉，蛇神之一。

vāta 体风素，人体三种病素之一。参见pitta和kapha。

vātāyana 窗户。

Vātsya 犊子，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

Vātsya 犊子，《舞论》第36章提到的咨询婆罗多的44位仙人之一。参见muni。

vāyu 风神。

veda 吠陀，戏剧表演的三大标准之一。参见pramāṇa。

vedikā 祭台。

vega 毒效，毒性，毒力。《舞论》第26章提到的戏剧中表演毒性发作至死的8个阶段是：憔悴（kārśya）、颤抖（vepathu）、焦灼（dāha）、哽咽（hikkā）、呕吐（phena）、断颈（grīvābhaṅga）、痴呆（jaḍatā）、死亡（maraṇa）。

vegavatī 激流律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为26音节。

veṇīdhara 发髻。

veṇiguccha 绳扎莲花辫，额饰之一。参见lalāṭatilaka。

veṇu 笛音，降调装饰音，混合调装饰音，《舞论》第29章提到的30多种装饰音之一。

vepathu 颤抖，《舞论》第7章提到的8种真情之一。参见sāttvika。

vepathu 浑身颤抖，《舞论》第26章提到的毒效发作第2阶段的表演，参见vega。

veṣa　衣服。

veṣakara　服装师。

veṣṭita　圆圈型花环，5种花环之一。参见mālya。

veśyā　妓女。

veśyāṅganā　妓女，高等妓女，交际花，《舞论》第24章依据女子本性所划分的3类女子之一。参见śīla。

Vetravatī　吠特罗婆提河。

vibhakta　清晰式，《舞论》第33章提到的20种击鼓法之一。参见prakāra。

vibhakti　格尾，语尾，语尾变化。

vibhāṣa　（《舞论》第18章提到的）较小的方言（俗语），包括6种：舍迦罗语（śakāra）、阿毗罗语（ābhīra）、旃陀罗语（caṇḍāla）、舍钵罗语（śabara）、达罗毗荼语（draviḍa）、安德罗阇语（andrajā）。

vibhāva　情由，别情，指戏剧表演中的有关场景、背景和人物，后来扩大至梵语诗学范畴，指文学作品中激发情味的一切因素。情由分成所缘情由（ālambana）和引发情由（uddīpana）两类。

vibhrama　慌乱，女子天性产生的10种美之一。参见alaṅkāra。

vibhrama　优雅律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为14音节。

vibhrānta　慌乱，表现不定情的20种眼神之一。参见vyabhicārin和dṛṣṭi。

vibhraṣṭa　变音词，与梵语单词字母不同的词语。在戏剧吟诵的3种俗语台词之一。

vibhūmikatva　动作变形。

vibodha　觉察，情节的结束关节的14种分支之一。参见nirvahaṇa。

Vibudhā　智女，《舞论》第1章提到的24位天女（女演员）之一。参见apsaras。

Vicakṣaṇa　聪慧，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

vicāra　考虑，《舞论》第17章提到的36种诗相之一。参见lakṣaṇa。

viccheda　间断，戏剧台词吟诵的6种要素之一。参见aṅga。

vicchitti　淡妆，女子天性产生的10种美之一。参见alaṅkāra。

vicitra　奇妙步，《舞论》第12章提到的第2种凌空组合步伐。

vicitra　漂亮胡须，花色胡须，演戏所用的4种胡须之一。参见śmaśru。

vicitrapada　妙足，12种柔舞支之一。参见lāsyāṅga。

vicyava　分脚步，《舞论》第11章提到的第6种地面基本步伐。

vicyuta　窜调式，《舞论》第33章提到的20种击鼓法之一。参见prakāra。

Vidagdhā　机敏，《舞论》第1章提到的24位天女（女演员）之一。参见apsaras。

vidārī　乐节，《舞论》第28章提到的20种节奏因素之一。参见tāla。

viddha　穿针式，《舞论》第33章提到的20种击鼓法之一。参见prakāra。

viddha　连贯式，鼓乐演奏的3种变速风格之一。参见yati。

vidhāna　感觉，情节的开头关节的12种分支之一。参见mukha。

vidhi　仪轨，方法，程式，程序，规则，戏剧规则，表演仪轨。

vidhisvara　维那琴发出的规则音。

vidhūna　摇曳，降调装饰音，《舞论》第29章提到的30多种装饰音之一。

vidhūna　摇曳，升调装饰音，《舞论》第29章提到的30多种装饰音之一。

vidhuta　迅速摇头，头部的13种表演动作之一。参见śiras。

vidhuta　撇嘴，嘴的另外6种表演动作之一。参见adhara。

vidhūta　回绝，情节的展现关节的13种分支之一。参见pratimukha。

vidhūta　激荡式，《舞论》第33章提到的18种鼓调式之一。参见jāti。

vidrava　慌张，情节的胎藏关节的13种分支之一。参见garbha。

vidrava（即abhidrava）　冒犯，情节的停顿关节的13种分支之一。参见vimarśa。

vidūṣaka　丑角，丑角演员。

vidyā　知识，学术，学问，五明处，明论，咒术，咒语。

vidyādhara　精灵，湿婆神的侍者，（住在喜马拉雅山的）空中守护神，持名，持明咒，持名术。

vidyādharī　妖精，持名女，持明咒女神，空中精灵。

vidyāmāyā　幻力，魔力，咒术幻力。

vidyubhrānta　闪电步，《舞论》第11章提到的第11种凌空基本步伐。

vidyudbhrānta　闪电式，《舞论》第4章提到的第65式基本动作。

vidyudbhrānta　闪现式，《舞论》第4章提到的第24式组合动作。

vidyudbhrānta　闪电律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为5音节。

Vidyujjihva　电舌，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

vidyullekhā　阿奴湿图朴律中的闪电律，《舞论》第16章提到的规则诗律，每个音步为8音节。

vidyunmālā　光环律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为13音节。

Vidyut　闪电，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

vighna　障碍。

vighnavināyaka　群主。

vihasita　轻笑，普通演员或中等角色笑的方式之一。

vihṛta　游戏步，《舞论》第12章提到的第6种凌空组合步伐。

vihṛta　羞怯，女子天性产生的10种美之一。参见alaṅkāra。

vijātīya　无种姓者，异类。

vijaya　凯旋律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为4音节。

vikārakṛta　不理智的行为。

vikarṣaṇa　曳拉，手的20种表演动作之一。参见karma。

vikośa　睁开，表现不定情的20种眼神之一。参见vyabhicārin和dṛṣṭi。

vikrānta　勇猛律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为12音节。

vikrāntayamaka　跨步叠声，即两个奇数或偶数音步的词语相同。10种叠声之一。参见yamaka。

vikṛṣṭa　矩形，矩形剧场，3种剧场之一。参见maṇḍapa。

vikṛṣṭa　伸展，鼻子的6种表演动作之一。参见nāsā。

vikṣepa　投掷，手的20种表演动作之一。参见karma。

vikṣepa　右摆式，无声拍表达的4种方式之一，《舞论》第28章提到的20种节奏因素之一。参见niḥśabda和tāla。

vikṣipta　回荡式，《舞论》第4章提到的第58式基本动作。

vikṣiptākṣiptaka　颠簸式，《舞论》第4章提到的第21式基本动作。

vikṛta　变化调式，参见jāti。

vikūṇita　收缩，鼻子的6种表演动作之一。参见nāsā。

vilambita　缓慢，戏剧台词吟诵运用的6种装饰音之一。参见alaṅkāra。

vilambita　慢速，3种音速之一。参见laya。

vilambita　悬垂律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为7音节。

vilambita　悬挂律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为13音节。

vilambitā　缓步歌，《舞论》第32章中间提到的另外6类达鲁瓦歌即戏剧歌曲之一。参见dhruvā。

vilambitagati　超核律中的悠行律，《舞论》第16章提到的规则诗律，每个音步为17音节。

vilāpa　悲叹，表达悲伤的语言。《舞论》第24章提到的12种语言表演方式之一。参见mārga。

vilāpa　悲叹，《舞论》第24章提到的女子爱情10阶段之一。参见avasthā。

vilāsa　活力，《舞论》第24章提到的男主角8种品质（威仪）之一。参见sattva。

vilāsa　娇态，女子天性产生的10种美之一。参见alaṅkāra。

vilāsa　爱情，情节的展现关节的13种分支之一。参见pratimukha。

vilepana　3种涂鼓法。

vilobhana　诱惑，情节的开头关节的12种分支之一。参见mukha。

vilokita　回眸，眼睛的8种目睹方式之一。参见darśana。

vilva（即bilva）　吉祥果树。

vimala　无垢律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为6音节。

vimala　离垢律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为7音节。

vimala　清净律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为11音节。

vimalajala　纯洁律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为8音节。

vimarśa　停顿，情节的5个关节之一。参见sandhi。

vīṇā 维那琴，弦乐器，弦鸣乐器的总称。

vinigūhana 收缩，嘴唇 的6种表演动作之一。参见adhara。

vinivṛtta 斜嘴，嘴的另外6种表演动作之一。参见adhara。

vinivṛtta 摇曳式，《舞论》第4章提到的第62式基本动作。

vinyāsa 歌词尾音。

vipañcī 九弦琴，九弦维那琴，主要弦乐器之一。参见tata。九弦琴的6种弹法是映像式（rūpa）、并列式（kṛtapratikṛta）、分流式（pratibheda）、余波式（rūpaśeṣa）、洪流式（ogha）、单弦式（pratiśuṣka）。

viparītāpathyā 逆颂律，《舞论》第16章提到的不规则诗律。

viparyaya 反串（角色）。

viparyaya 转换，《舞论》第17章提到的36种诗相之一。参见lakṣaṇa。

vipluta 迷离，表现不定情的20种眼神之一。参见vyabhicārin和dṛṣṭi。

viprahārika 敲击式，为变速歌伴奏的4种鼓乐之一。参见antaravādya。

viprakīrṇa 分离式，《舞论》第9章提到的第5种纯舞势。

vipralabdhā 爱人爽约型，《舞论》第24章提到的女主角与恋人8种关系之一。参见nāyikā。

vipralambha （男女）分离艳情味，两种艳情味之一。参见śṛṅgāra。

Vipula 宏大，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

vipulā 广博律，《舞论》第16章提到的6类阿利耶律即音量律之一。参见āryā。

vipulā 广博律，《舞论》第16章提到的不规则诗律。

vipulā（即pṛthulā） 长音节歌，18种四段曲之一。参见catuṣpadā。

vipulabhuja 阔臂律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为10音节。

Vīra 英勇，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

vīra 英勇味，《舞论》第6章提到的8种戏剧味之一，包括3类：布施英勇味、正法英勇味、战斗英勇味。参见rasa。

vīra 勇敢，8种味眼神之一。参见rasadṛṣṭi、dṛṣṭi和rasa。

virahotkaṇṭhitā 期盼爱人型，《舞论》第24章提到的女主角与恋人8种关系之一。参见nāyikā。

virāma 顿音，停顿。

virāṭ 过少，诗律中的音步缺少两个音节。

virodhana 矛盾，情节的停顿关节的13种分支之一。参见vimarśa。

virūpa 异角，离色，即儿童扮演老人，或老人扮演儿童，且在戏中流露真性情。

virūpākṣa 广目，丑眼，指恶魔提迭。

viṣāda 绝望，《舞论》第7章提到的33种不定情之一。参见vyabhicārin。

Viśāla 广大，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

viśālā 宏大歌，吉祥歌的4个分支之一。参见vardhamāna。

viṣama 诗律失调，《舞论》第17章提到的10种诗病之一。参见doṣa。

viṣamākṣarā 不规则歌，18种四段曲之一。每个音步的音节数不均衡，音步的节拍不等，音速和节奏不规则。参见catuṣpadā。

visandhi 缺乏连声，《舞论》第17章提到的10种诗病之一。参见doṣa。

viṣaṇṇa 沮丧，表现不定情的20种眼神之一。参见vyabhicārin和dṛṣṭi。

visarga 翘嘴，嘴唇的6种表演动作之一。参见adhara。

visarga 抛出，手的20种表演动作之一。参见karma。

visarga 句断，戏剧台词吟诵的6种要素之一。参见aṅga。

visarjanīya 气音，送气音。

viśeṣaṇa 特殊，《舞论》第17章提到的36种诗相之一。参见lakṣaṇa。

viṣkambha 梁柱式，《舞论》第4章提到的第102式基本动作。

viṣkambha 宏阔式，《舞论》第4章提到的第7式组合动作。

viṣkambha 支柱，情节的5种插曲形式或剧情提示方式之一。参见arthopakṣepa。

viṣkambha 支柱式，《舞论》第33章提到的18种鼓调式之一。参见jāti。

viṣkambhāpasṛta 移柱式，《舞论》第4章提到的第9式组合动作。

viślokajāti 无名律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为12音节。

vismaya　惊，《舞论》第7章提到的8种常情之一。参见sthāyibhāva。

vismita　惊奇，表演常情的8种眼神之一。参见sthāyin和dṛṣṭi。

viṣṇukrānta　毗湿奴式，《舞论》第4章提到的第100式基本动作。

vistāraja　丰富式，弹拨维那琴的宏大式风格的4种指法之一。参见vistāra。

vistāra　宏大式，七弦维那琴等弦乐器的4类弹拨风格（方式）之一，包括4种弹法（指法）：对比式（saṅghātaja）、联合式（samavāyaja）、丰富式（vistāraja）、断续式（anubandhaja）。参见dhātu。

viśvadeva　众神。

Viśvakarman　工巧天，掌管建筑工巧的神灵。

Viśvāmitra　众友仙人，遍财，《舞论》第36章提到的咨询婆罗多的44位仙人之一。参见muni。

Viśvāvasu　遍财，毗首婆薮，传说中的古代著名乐师（乾闼婆）之一。《梨俱吠陀》提及的viśvāvasu，是一位乾闼婆或健达缚，即吠陀歌手、乐神。

viśvedeva（同viśvadeva）　众神。

viṭa　色鬼，浪子，浪人，清客。

vitāḍita　刺激，眼睑的9种表演动作之一。参见puṭa。

Vitāṇḍya　妄驳，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

vitarka　思索，《舞论》第7章提到的33种不定情之一。参见vyabhicārin。

vitarka　思考，表现不定情的20种眼神之一。参见vyabhicārin和dṛṣṭi。

vitasta　扩展式，4种击鼓风格之一。

vitata　伸展型花环，5种花环之一。参见mālya。

vīthī　街道剧，《舞论》第22章提到的戏剧的雄辩风格4个分支之一。参见bhāratī。

vīthi　街巷律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为6音节。

vīthī　街道剧，《舞论》第20章提到的10种主要戏剧类型（色）nāṭya和daśarūpa。它包括13种分支：乱解（udghātyaka）、共性（avalagitam）、妙解（avaspanditam）、瞎谈（asatpralāpa）、假话（prapañca）、暗示（nālikā）、巧答（vākkelī）、增益（adhibala）、诡诈（chala）、诙谐（vyāhāra）、脆弱

（mṛdavam）、三重（trigata）、失言（gaṇḍa）。

vivadha　乐段（vastu）中的双乐节。

vivādin　不协和音，即音程（antara）为20个微分音（一说为2个微分音）的两个乐音。

vivartana　侧移，眼珠的9种表演动作之一。参见tārā。

vivartana　缩嘴，嘴唇的6种表演动作之一。参见adhara。

vivartana　旋转式，大腿的5种表演动作之一。参见ūru。

vivartita　匍匐式，《舞论》第13章提到的6种躺姿表演之一。参见śayana。

vivartita　旋转式，肋部或腰肋的5种表演动作之一。参见pārśva。

vivartita　上升，眼睑的9种表演动作之一。参见puṭa。

vivartitaka　旋舞式，《舞论》第4章提到的第67式基本动作。

vivṛta　开口音。

vivṛtta　回旋式，《舞论》第4章提到的第61式基本动作。

vivṛtta　启唇，嘴的另外6种表演动作之一。参见adhara。

vivṛtta　不规则的。

viyoga　分开，手的20种表演动作之一。参见karma。

viyuta　单手势，《舞论》第9章提及的24种单手表演动作。参见asamyuta。

vrīḍa　羞愧，《舞论》第7章提到的33种不定情之一。参见vyabhicārin。

Vṛṣabhāṅka　以公牛为标志者，湿婆的一个诨名。

vṛṣabhaceṣṭita　超核律中的牛嬉律，《舞论》第16章提到的规则诗律，每个音步为17音节。

vṛścika　蝎游式，《舞论》第4章提到的第13式组合动作。

vṛścikāpasṛta　蝎游式，《舞论》第4章提到的第13式组合动作。

vṛścikarecita　蝎舞式，《舞论》第4章提到的第46式基本动作。

vṛścikakuṭṭita　蝎击式，《舞论》第4章提到的第42式基本动作。

vṛścika　蝎子式，《舞论》第4章提到的第47式基本动作。

vṛṣabhakrīḍita　牛嬉式，《舞论》第4章提到的第104式基本动作。

vṛtta　（4个音步组成的）诗律，波哩多律，分为规则诗律（sama）、半规则诗律（ardhasama）和不规则诗律（viṣama）三类。参见chandas和vṛtti。

《舞论》第15章提及27种规则的波哩多律总称（每一个音步音节数依次为1至26个，最后一种的音节数超过26个）：直白律（ukta）、夸饰律（atyukta）、中庸律（madhya）、卓越律（pratiṣṭhā）、威严律（supratiṣṭhā）、伽耶特利律（gāyatrī）、乌湿尼迦律（uṣṇik）、阿奴湿图朴律（anuṣṭup，或译"赞歌律"）、宏大律（bṛhatī）、行列律（paṅkti）、特利湿图跋律（triṣṭup）、世间律（jagati）、超世律（atijagati）、公牛律（śakvarī）、雄牛律（atiśakvarī）、果核律（aṣṭi）、超核律（atyaṣṭi）、稳固律（dhṛti）、坚固律（atidhṛti）、塔座律（kṛti）、本质律（prakṛti）、容貌律（ākṛti）、幽灵律（vikṛti）、方阵律（saṅkṛti）、超塔律（atikṛti）、分割律（utkṛti）、花鬘律（mālāvṛtta）。

vṛtta　因缘律，《舞论》第32章提到的音律之一，每个音步为10音节。

vṛtta　乐段（vastu）中的多乐节。

Vṛttalakṣaṇa　《诗律特征》，《舞论》第15章提到的诗律著作。

vṛttapāda　诗律音步。

vṛtti　梵语诗学中的韵律，音律，诗律。参见vṛtta和chandas。

vṛtti　风格，戏剧风格，包括 4种：雄辩风格（bhāratī）、崇高风格（sāttvatī）、艳美风格（kaiśikī）、刚烈风格（ārabhatī）。

vṛtti　（维那琴等弦乐器的）弹速风格，包括3种：变化式（citra）、流动式（vṛtti）、灵活式（dakṣiṇa）。参见vṛtti和gativṛtti。

vṛtti　流动式，节拍表演的3种风格之一。参见mārga。

vṛtti　歌曲演唱风格，包括4种：摩揭陀式（māghadhī）、半摩揭陀式（ardhamāgadhī）、想象式（sambhāvitā）、广博式（pṛthulā）。

vṛttinibandha　诗体作品，韵文作品，韵文诗。

vyabhicāribhāva　不定情。参见vyabhicārin。

vyabhicārin　不定情，《舞论》第7章提到33种：忧郁（nirveda）、虚弱（glāni）、疑虑（śaṅkā）、妒忌（asūyā）、醉意（mada）、疲倦（śrama）、懒散（ālasya）、沮丧（dainya）、忧虑（cintā）、慌乱（moha）、回忆（smṛti）、满意（dhṛti）、羞愧（vrīḍa）、暴躁（capalatā）、喜悦（harṣa）、激动（āvega）、痴呆（jaḍatā）、傲慢（ garva）、绝望（viṣāda）、焦灼（autsukya）、入眠（nidrā）、癫狂（apasmāra）、做梦（supta）、觉醒（prabodha）、愤慨（amarṣa）、佯装（avahittha）、凶猛（ugratā）、自信（mati）、生病（vyādhi）、疯狂（unmāda）、死亡（maraṇa）、惧怕（trāsa）、思索（vitarka）。与此相应，表演这33种不定情的眼神有20种：虚静（śūnya）、阴暗（malina）、劳顿（śrānta）、害羞（lajjānvita）、倦怠（glāna）、疑虑（saṅkita）、沮丧（viṣaṇṇa））、花蕾（mukula）、蜷缩（kuñcita）、焦愁（abhitapta）、斜视（jihma）、妩媚（lalita）、思考（vitarka）、半蕾（ardhamukula）、慌乱（vibhrānta）、迷离（vipluta）、半闭（ākekara）、睁开（vikośa）、害怕（trasta）、醉意（madira）。

vyādhi　生病，《舞论》第7章提到的33种不定情之一。参见vyabhicārin。

vyādhi　生病，《舞论》第24章提到的女子爱情10阶段之一。参见avasthā。

vyāhāra　诙谐，13种街道剧分支之一。参见vīthī。

vyājaliṅgapratiṣṭha　乔装打扮者。

vyājana　假扮。

vyājima　（以yantra亦即机关制作的）虚构模型，3种戏剧表演模型之一。参见pusta。

vyalambimauktikahārā　垂链，全身装饰之一。参见dehabhūṣaṇa。

vyālapaṅkti　蛇形珠串，颈饰之一。参见kaṇṭhabhūṣaṇa 和kaṇṭhavibhūṣaṇa。

vyamsita　戏法式，《舞论》第4章提到的第48式基本动作。

vyañjana　滋味，调味料。

vyañjana　辅音。

vyaṅjana　暗示式，渲染式，烘托式，七弦维那琴等弦乐器的4类弹拨风格（方式）之一，包括10种弹法（指法）：双指式（kalā）、右指式（talā）、左指式（niṣkoṭita）、抚琴式（unmṛṣṭa）、十指式（repha）、轻抚式（avamṛṣṭ）、开花式（puṣpa）、余音式（anusvanita）、露珠式（bindu）、合流式（anubandha）。参见dhātu。

vyapadeśa　托辞，叙述不真实。《舞论》第24章提到的12种语言表演方式之一。参见mārga。

vyavahāra　吠陀的吟诵，言辞。

vyavahāra　惯例。

vyāvartita　小指始屈式（自小指起，所有手指依次向掌心内倾斜），4种基本手法之一。参见karaṇa。

vyavasāya　决意，情节的停顿关节的13种分支之一。参见vimarśa。

vyāyāma　舞蹈动作，综合运动，系统练习。

vyāyoga　纷争剧，《舞论》第20章提到的10种主要戏剧类型（色）之一。参见nāṭya和daśarūpa。

vyoman　天界。

Y

yajña　（按吠陀经典进行的）祭祀。

Yama　死神，阎魔，《舞论》第1章提到的婆罗多的104个儿子之一。参见Bharata。

yāma　分，更，三小时，守更者，夜摩（天），唱乐天。

yamaka　叠声，《舞论》第17章提到的4种庄严（文学修辞格）之一。参见alaṅkāra。叠声包括10种：尾部叠声（pādāntayamaka）、腰带叠声（kāñciyamaka）、圆盒叠声（samudgayamaka）、跨步叠声（vikrāntayamaka）、鸳鸯叠声（cakravālayamaka）、钳形叠声（sandaṣṭayamaka）、头部叠声（pādādiyamaka）、复沓叠声（caturvyavasitayamaka）、花环叠声（āmreḍitayamaka）、四音步叠声（caturvyavasitayamaka）、花环叠声（mālāyamaka）。

yāmya　阎魔，湿婆神随从，南方，印度古代二十八星宿之一胃宿的代称。参见bharaṇī。

yantra　幻方式，符咒式，机关式，群舞的两种起源或预备动作之一。参见bharāsana。

yathākṣara（即ekakalā）　自然式节奏，快节奏，3类节奏之一。

yati　出家人，苦行者，修行者。

yati　（阿利耶诗律的）停顿，即按规则在吟诵两个词语之间所作的休止。

yati　（弹拨弦鸣乐器的）变速风格，调节速度的方式。

yati　变速，（鼓乐等膜鸣乐器演奏的）变速风格，是音速（laya）和伴奏风格（pāṇi）的结合方式，《舞论》第28章提到的20种节奏因素之一。它包括3种：吉祥式（rāddha）、连贯式（viddha）、舒缓式（śayyāgata）。参见tāla。

yatisama　变速风格一致，鼓乐与歌曲变速风格的均匀式、流水式、牛尾式保持一致。参见sāmya。

yātudhāna　妖精。

yava　耶婆，《舞论》第2章介绍的9种剧场度量单位之一。参见pramāṇa。

yavanikā　幕布。

yoga　瑜伽，实践，活动。

yogaśikṣā　瑜伽秘术。

yonyantaribhāṣa　兽语，《舞论》第18章提及的4种戏剧语言之一。

yuddhacārī　表演战斗、搏斗的基本步伐。

yugma　偶数型节奏（体系）。

yūkā　瑜劫，《舞论》第2章介绍的9种剧场度量单位之一。参见pramāṇa。

yukti　决判，决定，情节的开头关节的12种分支之一。参见mukha。

yuvarāja　太子。

附录8　表演镜[1]

我们向代表真情（sāttvika）的湿婆致敬！世界是他的身体（āṅgika），所有作品是他的语言（vācika），月亮和星星等是他的妆饰（āhārya）。（1）

从前，四面神（梵天）将戏剧吠陀（Nāṭyaveda）赠予婆罗多（Bharata）。然后，婆罗多与一众天国乐师、天女一道，在湿婆面前表演叙事舞（nāṭya）、纯舞（nṛtta）和情味舞（nṛtya）。接着，诃罗（湿婆）想起了自己的刚舞表演，遂命自己侍从中最出色的荡督（Taṇḍu）向婆罗多传授之。在此之前，出于（对婆罗多的）喜爱，他还让（雪山女神）波哩婆提（Pārvatī）为婆罗多传授柔舞（lāsya）。从荡督处通晓刚舞（tāṇḍava）后，牟尼（婆罗多）向凡人们进行解说。波哩婆提曾向波那（Bāṇa）的女儿乌莎（Uṣā）传授柔舞，乌莎将柔舞传给了多门城（Dvāravatī）的牧女，牧女将之传给修罗塞纳（Saurāṣṭra）一带的女子，后者将之传给其他地方的女子。（2-6）

（舞蹈）从此就以相互传授的方式在世间流传，并在人间扎根立足。莲花生（梵天）曾从《梨俱吠陀》《耶柔吠陀》《娑摩吠陀》和《阿达婆吠陀》中分别提取了吟诵（pāṭhya）、表演（abhinaya）、歌曲（gīta）和情味（rasa），创作了这部经论（指《舞论》），旨在导引正法、爱欲、利益和解脱，有助于

---

① 喜主（Nandikeśvara）所著《表演镜》（*Abhinayadarpaṇa*）难以确定具体的成书年代。由于史料所限，学者们对喜主其人其事所知甚微，遂将其视为与《舞论》作者婆罗多一样的传奇人物。有的学者将《表演镜》的成书时间定于公元5世纪至13世纪之间。该书未分章，共324颂，只有经文，没有注疏和例诗，体现了其作为戏剧表演实用指南的特性。《表演镜》主要论述舞蹈表演，它与《舞论》联系紧密。婆罗多将戏剧表演分为近似人体内部表演的语言、形体、真情和近似人体外部表演的妆饰四大类，《表演镜》的思路与此一致。《表演镜》具有重要的艺术理论价值和历史文献价值。因此，A.K. 库马拉斯瓦米曾将其译为英文，标题是《舞姿镜》（*The Mirror of Gesture*），于1917年、1936年先后在美国马萨诸塞州和纽约出版。M. 高斯（Manomohan Ghosh）于1934年出版了《表演镜》的另一种英译本，库马拉斯瓦米曾参考高斯译文对自己的1917年译本进行校改。国内学者任鸣皋和吴晓玲等曾对该书进行介绍。马维光先生曾于《舞蹈论丛》1986年第2期发表《表演镜》的译文，题为《表演镜诠》。笔者曾经在参考前辈学者相关成果的基础上，依据M. 高斯附录英译的梵文编订本（加尔各答，1957年）译出该书全文。（参见《东南亚南亚研究》2015年第4期，后收入《印度古典文艺理论选译》。）在此基础上，笔者依据2020年1月12日在马德拉斯书市发现的P. 罗摩钱德拉赛卡拉梵英对译本和C. 拉京德拉梵英对译本，对原译文进行了诸多必要的修改，并重译了某些关键术语。本译文中附录的全部图片，均来自罗摩钱德拉赛卡拉的梵英对译本。

（人们获得）美名、自信、好运、智慧，使其更为高尚、执著、坚定、活泼，消除其痛苦、悲伤、忧郁、苦恼。有人甚至认为，它比体验梵的极乐等更为快乐，否则，它又怎能感染那罗陀等人的心灵？（7-10）

婆罗多牟尼（仙人）等认为，与四类（表演）相联系的舞蹈（naṭana）有3种：叙事舞、纯舞和情味舞。（11）

叙事舞和情味舞可以在特殊的节日进行表演。为求幸福快乐，一切行动吉祥如意，应在这样一些场合表演纯舞：国王灌顶、节日、远行、国王远征、婚嫁、与友人相聚、走进新城或新居、儿子诞生。（12-14）

表演令人肃然起敬的传奇故事，便是叙事舞；不表现情（bhāva）的表演，称为纯舞；暗示情和味等的表演，叫作情味舞。情味舞常在王宫中表演。（15-16）

舞台监督（sabhānāyaka）财富显赫，充满智慧，明察秋毫，乐善好施，精于乐理，无所不知，颇享盛名，美德宜人，熟谙激情（hāva）与感情（bhāva）之三昧，并无妒忌与怨恨之存心，本性利人，常为善举，慈悲为怀，行事稳重，为人谦卑，技艺娴熟，精通表演。（17）

舞台顾问（mantrin）引人瞩目，他十分睿智，语言沉稳，善于发现他人的美德，美名无瑕，知晓情味，善于分辨优劣功过，熟悉艳情欢爱，公正中允，精通政事，待人友好，学识渊博，可以区分不同的方言，精于作诗。（18）

剧场（sabhā，舞场）如同意树神采奕奕，它以吠陀为赖以存活的树枝，经论繁花似锦，智者蜂拥添彩。（19）

舞台监督心中喜悦，按照仪轨（vidhi）面东而坐，其身旁坐着诗人、大臣和朋友们。舞蹈在他面前开始。这个地方叫舞台（raṅga）。女演员站在舞台中央，一位优秀的演员站在她的近旁。在她右边，两人持多罗（tāla）而坐；在她左边，两人持鼓而坐。在（持鼓的二人）中间，坐着一位歌手，一位伴唱者（śrutikāra）坐于其侧。舞蹈开演前，（演员们）按照这样的方式坐在舞台上。（20-23）

苗条，美丽，黝黑，乳房浑圆而高耸，自信，情感丰富，美丽，长于动作的收放自如，双眼硕大，能随歌曲、器乐和节奏翩翩起舞，其服饰上佳，心灵纯洁，面若莲花，具有如此美德，她可称为舞女（nartakī）。（23-25）

眼有斑点，头发稀少，嘴唇过厚，乳房下垂，太过肥胖，太过瘦削，过于高

挑，过于矮小，背驼，声小，具有这10个特征的女子，不宜表演舞蹈。（26-27）

敏捷，坚定，动作协调，精于旋转起舞，善用眼神（dṛṣṭi），不知疲倦，聪慧，尽心尽职，长于表达，歌喉婉转，这些是演员的十大关键（prāṇa）所在。具有这些特征的演员，可以表演舞蹈。（27-28）

铜做的小铃铛声音美妙，外形好看。一指（aguli）一指地彼此紧挨，点点繁星宛如神灵保佑。表演舞蹈的人应用蓝线，在双脚上紧紧地捆扎，绑上一百甚或二百个小铃铛。（29-30）

敬拜鼓的保护神象头神和赞美天空后，须向大地祈愿。须按仪轨敬拜（天神），再演奏各种乐器。乐音摄人心魄。征得师尊同意后，演员开始恰当地表演艳情。（31）

你（指舞台保护神）是众演员的吉祥花蕾，你使情、味和欢喜得以展示，你的艺术使世界为之倾倒。舞台保护神啊！女神啊！向您致敬！致敬！（32）

为了消除厄运，保护众生，取悦天神，为给观众带来福祉，为给主角带来佳运，为给舞女提供保护，为上师（ācārya）的教诲得以圆满，（舞女）开始（向舞台神）献花。（33-34）

如此这般表演序幕后，舞女开始跳起情味舞。舞蹈、歌曲与表演饱含情感，契合节奏。（35）

她嘴里唱着歌曲，双手阐释（歌的）含义，眼睛表达情感，双脚踩着节拍。（36）

眼随手势，心随眼神，情由心起，味由情生。（37）

人曰：在舞蹈中，表演（abhinaya）的地位相当重要。表演分为形体、语言、妆饰和真情表演四类。（38）

形体表演

形体表演是用身体（aṅga）进行表演，语言表演是用语言创作的诗（kāvya）和戏剧（nāṭaka）等进行表演。（39）

妆饰表演是以项链、璎珞和服装等装饰身体（进行演出），真情表演是通晓情感者表演真情实感。（40）

瘫软、出汗、汗毛竖起（极度兴奋）、变声、颤抖、变色、昏厥和流泪，

这些是8种真情（sāttvaka）。（41）

形体表演（āṅgika）可以分为主要部位（aṅga）、次要部位（pratyaṅga）和附属部位（upāṅga）三类进行阐释。主要部位是指头、手、胸、肋、腰（臀）、脚六处。其他人认为颈部也归入其中。（42）

次要部位是指肩、臂、背、腹、大腿、小腿六处，而其他人认为膝、肘、腕三处也可视为次要部位，有人甚至认为颈部也可归入其中。（43-44）

智者们认为只有肩是附属部位，（而事实上）眼、眉、瞳孔、腮、鼻、下颔、嘴唇、牙齿、舌头、下巴和面颊等头的部位也是附属部位。附属部位有12种。双脚还有后跟、脚踝和脚掌，双手还有手指和手掌。我按早期经论所言，对此进行解说。我只依次说明在情味舞中运用的部位动作及其特征。鉴于主要部位的动作引发次要部位和附属部位的动作，此处不详述所有部位的动作特征。（45-49）

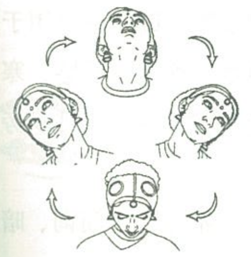
精通《舞论》者认为，头的动作可分9种：自然式（sama）、抬头式（udvāhita）、俯首式（adhomukha）、旋头式（ālolita）、摇头式（dhuta）、点头式（kampita）、侧头式（parāvṛtta）、昂首式（utkṣipta）、摆头式（parivāhita）。（49-50）

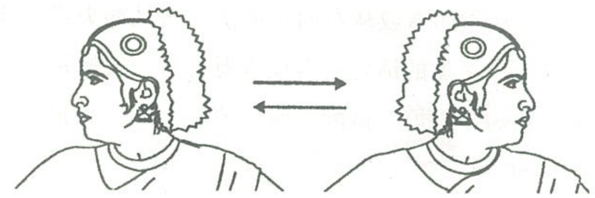
头部的九种表演动作


图1. 自然式


图2. 抬头式


图3. 俯首式


图4. 旋头式


图5. 摇头式

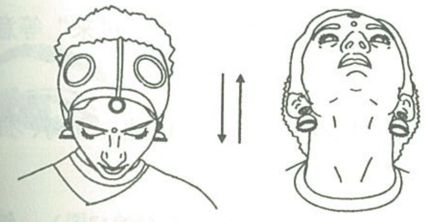
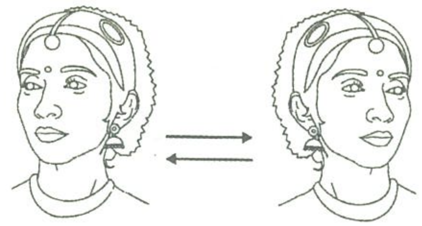

图6. 点头式


图7. 侧头式


图8. 昂首式


图9. 摆头式

头不动，不抬高，不低垂，这叫自然式。它用于表演舞蹈的开头、吟诵咒语、傲慢、佯怒、瘫软和停止动作。（51-52）

脸向上扬起，这叫抬头式。智者认为，它用于表演旗帜、月亮、天空、山峰、在天空行走、高处的物体。（52-53）

脸向下低垂，这是俯首式，用于表演害羞、苦恼、致敬、忧虑、昏迷、放在低处的东西、没入水中。（54-55）

头部呈环状绕动，这是旋头式，用于表演入眠、鬼怪附体、醉意、昏迷、游荡、恣意大笑。（55-56）

头从左向右或从右向左摇摆，这是摇头式。婆罗多等人说，它可用于表演"没有"之类的话、一再地查看两旁、安慰别人、惊奇、绝望、反感、寒意袭来、焦灼、恐惧、微醉、奋力搏斗、禁止、报复、观察自己身体、呼唤旁人。（57-59）

头部上下移动，这是点头式，用于表演愤怒、说"站住"、问询、暗示、呼唤近处的人、请召神灵、威胁。（60-61）

头向一边转去，这是侧头式，用于表演愤怒、害羞、扭过脸去、轻慢、头发、箭筒。（61-62）

头偏向一边再抬起，这叫昂首式，用于表演"拿起"和"过来"等意思、支持、承认。（63-64）

头像拂尘一样，向两边晃动，这是摆头式，用于表演慌乱、别离、赞美、高兴、随喜（认可）、思考。（64-65）

古代智者认为眼神可分8种：自然式（sama）、转动式（ālokita）、斜视式（sācī）、扫视式（prālokita）、半闭式（nimīlita）、仰视式（ullokita）、注目式（anuvṛtta）、俯视式（avalokita）。（66-67）

八种眼神表演动作


图1. 自然式


图2. 转动式

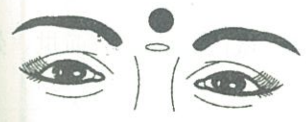

图3. 半闭式


图4. 扫视式


图5. 斜视式

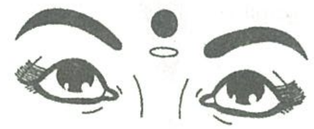

图6. 仰视式


图7. 注目式


图8. 俯视式

如同女神，目光充满喜悦，这是自然式眼神。它用于表演戏剧的开头、秤皿（tulā）、揣度别人的想法、惊奇、天神的身影。（67-68）

眼睛睁大，迅速转动，这是转动式，用于表演陶车的轮子转动、显示所有对象、乞求。（69-70）

（头）不动，自眼角向外斜看，精通《舞论》者视其为斜视式。它在舞蹈中表演暗示、触摸胡须、用箭瞄准、鹦鹉、回忆、祭礼开始。（70-72）

眼睛扫视两旁，这是扫视式，用于表演显示两边的事物、溺爱、摇动、愚钝。（72-73）

眼睛半睁着看，这是半闭式，用于表演毒蛇、受制于人、吟诵、禅定、致敬、疯狂、眼光敏锐。（74-75）

眼睛向上看，这是仰视式，用于表演旗帜顶端、城门、神坛、前世、崇高、月光。（75-76）

快速地上下观看，这是注目式，用于表演愤怒的眼神、迎接友人。（77）

眼睛向下看，这叫俯视式。观察阴影、思考、行动、吟诵、疲倦、观看自己身体、乘车，这些叫做俯视式。（78-79）

精通情（bhāva）的人将颈部（grīva）动作分为4种：优美式（sundarī）、伸展式（tiraścīnā）、侧旋式（parivartitā）、转动式（prakampitā）。（79-80）

四种颈部表演动作

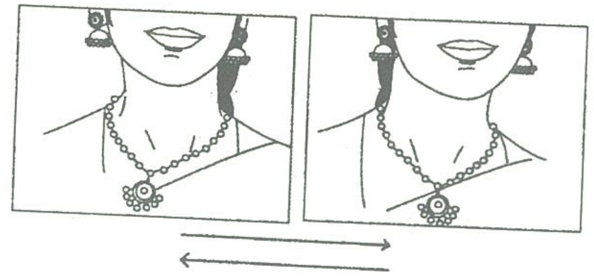


图1. 优美式

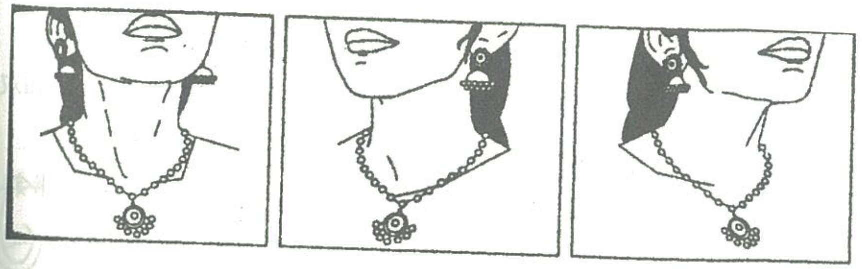


图2. 伸展式



图3. 侧旋式

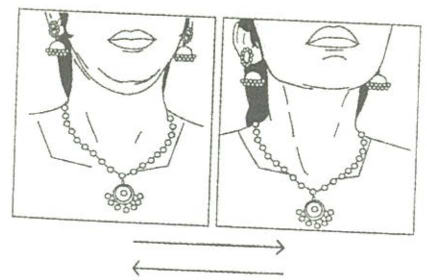


图4. 转动式

脖颈的水平移动，叫作优美式。表演友情的开端、努力、意义准确、广阔、愉快随喜，这些是颈部的优美式。（80-81）

脖颈左右仰视，犹如蛇的滑行，通晓舞蹈者称为颈部的伸展式，它用于表演舞剑、蛇的游动。（82-83）

脖颈自右向左移动，形似半月，精通舞蹈艺术者视其为侧旋式。精通舞蹈表演规则的人认为，这一式可用于表演艳情舞（柔舞）、亲吻恋人双脸。（83-84）

颈部像母鸽颈前后扭动，《舞论》称其为转动式，它可用于表演“由于你们”“由于我们”之类的话、特殊的地方舞蹈（deśīnātya）、打秋千、（恋人交欢时的）呻吟（maṇita）。（85-86）

接下来我将说明手势（hasta）的特征。手势分为单手势（asamyuta）和双手势（samyuta）两种。首先说明单手势的特征。（87-88）

1．旗帜式（patāka）、2．三旗式（tripatāka）、3．半旗式（ardhapatāka）、4.剪刀式（kartarīmukha）、5．孔雀式（mayūra）、6．半月式（ardhacandra）、7.屈指式（arāla）、8.鹦鹉嘴式（śukatuṇḍa）、9.握拳式（muṣṭi）、10.山峰式（śikhara）、11.劫毕陀果式（kapittha）、12．金钏式（kaṭakāmukha）、13.针尖式（sūcīhasta）、14.新月式（candrakalā）、15．花萼式（padmakoṣa）、16．蛇头式（sarpaśiras）、17．鹿头式（mṛgaśīrṣa）、18.狮脸式（simhamukha）、19．椒叶式（kāṅgula）、20．开花式（alapadma）、21．机灵式（catura）、22．蜜蜂式（bhramara）、23．天鹅嘴式（haṃsāsya）、24．天鹅翼式（haṃsapakṣa）、25．钳形式（sandaṃśa）、26.蓓蕾式（mukula）、27.鸡冠式（tāmracūḍa）、28.股叉式（triśūla），这些是28种单手势（asamyuta）。（89-93）①

① 事实上，作者共列举、解说了32种单手势。这或许与后人的补充、添加相关。

三十二种单手势


图1. 旗帜式


图2. 三旗式


图3. 半旗式

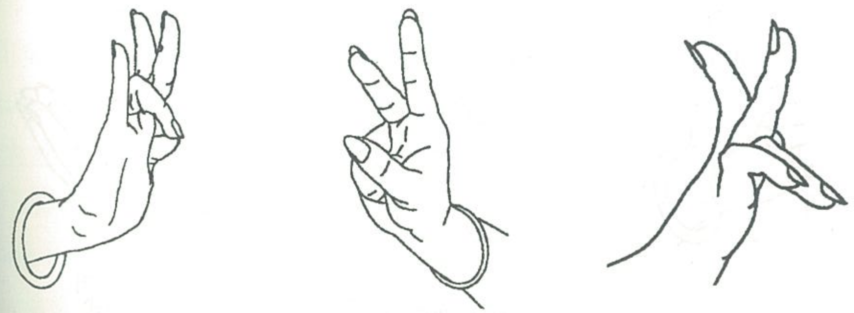
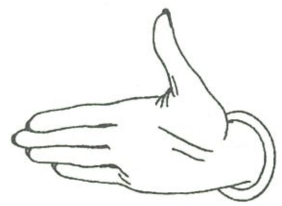

图4. 剪刀式


图5. 孔雀式


图6. 半月式

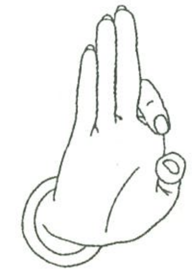

图7. 屈指式


图8. 鹦鹉嘴式


图9. 握拳式


图10. 山峰式


图11. 劫毕陀果式

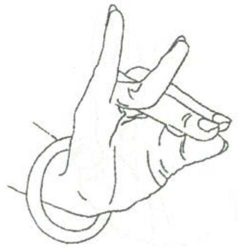
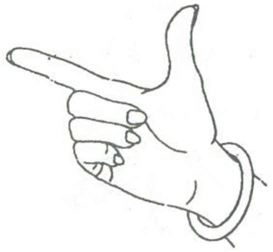

图12. 金钏式


图13. 针尖式


图14. 新月式

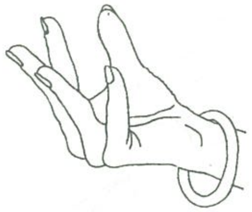
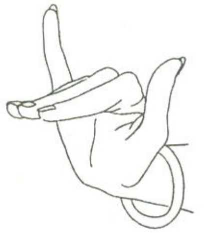
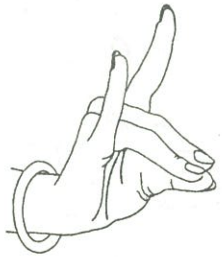
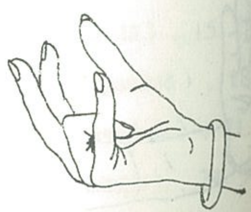

图15. 花萼式


图16. 蛇头式


图17. 鹿头式


图18. 狮脸式


图19. 椒叶式

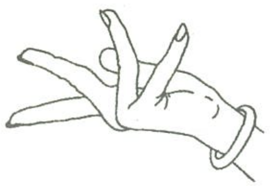
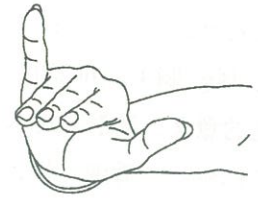

图20. 开花式


图21. 机灵式


图22. 蜜蜂式


图23. 天鹅嘴式


图24. 天鹅翼式

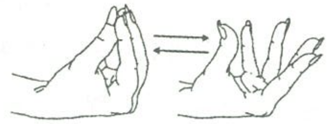
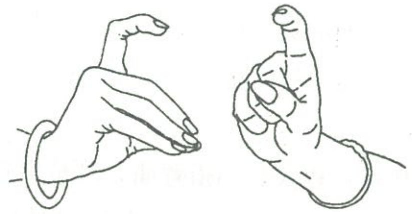
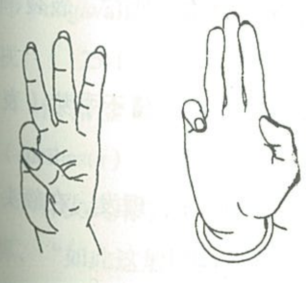

图25. 钳形式


图26. 蓓蕾式


图27. 鸡冠式


图28. 股叉式（三叉戟式）

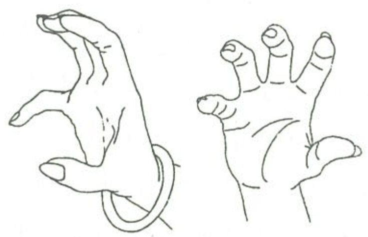

图29. 虎豹式


图30. 半针式

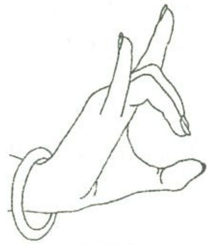

图31. 金镯式


图32. 蔓草式或棚屋式

大拇指蜷曲，手指伸直、并拢，精于舞蹈表演者称为旗帜式（patāka）。（93）

旗帜式可用于下述场景的表演：戏剧的开始、云、森林、禁物、胸部、夜晚、河流、神坛、马、劈砍、风、躺下、准备出发、威力、恩惠、月光、酷热、破门而入、七种格尾变化的意义、波浪、进入街道、平等、用色彩涂抹身体、指自己、念咒、沉默、棕榈树叶、盾牌、抚摸对象、祝福等动作、优秀国王、描述某地、大海、诸多善举、呼唤、前进、持剑、一月、一年、下雨天、扫地。（94-99）

依据旗帜式，无名指弯曲，这是三旗式。（100）

优秀的演员指出，三旗式用于表演王冠、树木、金刚杵、持金刚杵的因陀罗、盖达吉树的花朵、灯、火焰升腾、鸽子、彩绘线条、箭、旋转。（101-102）

依据三旗式，小指弯曲，这是半旗式。半旗式用于表演树叶、画板、河岸、提到"一双"、锯子、小刀、旗帜、城门、角。（103-104）

依据半旗式，食指和小指向外伸展，这是剪刀式。（105）

剪刀式用于表演男女之间的别离、位置颠倒、掠夺、眼角、死亡、破裂、物体发光、孤眠、分离、跌倒、蔓藤。（106-107）

依据剪刀式，无名指与大拇指相交，其他三指向外伸展，精于手势（表演）者称其为孔雀式。（108）

孔雀式可用于下列情形的表演：孔雀、蔓藤、鸟儿、呕吐、理发、在额头涂吉祥志、河流汹涌、讨论经论、某人（物）著名。（109-110）

依据旗帜式，大拇指伸开，这是半月式，它用于表演：黑半月第八日的月亮、以手扼喉、用箭（bhalla）作战、向天神的像行灌顶礼、饭碗、出生、臀部、思虑中自言自语、禅定、恳请、抚摸身体、（国王接受）臣民的敬拜。（111-113）

依据旗帜式，食指弯曲，这是屈指式，它用于表演服毒、饮甘露、狂风。（114）

依据屈指式，无名指弯曲，这是鹦鹉嘴式，它用于表演：射箭、投枪、慢慢想起自己的住处、讲述秘密、心情恶劣。（115-116）

（大拇指以外的）全部手指弯曲，聚在掌心，大拇指按于其上，这是握拳式，它用于表演：坚韧、紧紧地抓住头发、握住东西、勇士们搏斗的场景。（116-118）

依据握拳式，竖起拇指，这是山峰式。婆罗多等人将山峰式用于表演：爱神、弓、柱子、决心、祭祖仪式、嘴唇、（某物）进入的状态、牙齿、问询、林伽、说"不"之类的话、回忆、表演接近尾声、扯腰带、拥抱的动作、敲响钟声。（118-121）

依据山峰式，食指弯曲，压在拇指上，精于舞蹈表演者称这一手势为劫毕陀果式。（121）

劫毕陀果式用于表演：吉祥女神（lakṣmī）、辩才女神（sarasvatī）、舞蹈（naṭā）、持铙（tāla）、挤牛奶（godoha）、黑眼膏（añjana）、持花调情、抓住衣角、布为面纱、敬香献灯。（122-123）

依据劫毕陀果式，食指和中指均按住大拇指，婆罗多的经典（bharatāgama）称其为金钏式。（124）

金钏式用于表演：采集鲜花、手持珍珠或花环、拔出箭的中部、敬献药酱叶（nāgavallī）和麝香（kastūrikā）之类的东西、碾压、芳香的衣服、说话、瞥视。（125-126）

依据金钏式，食指向上竖起，精通婆罗多经典者视其为针尖式（sūcīhasta）。（127）

针尖式用于表演：一个、一百、至高之梵（parabrahma）、太阳、城市、世界、"如此这般"或"如果……就……"之类的话、孤独寂寞、威胁、憔悴、小棍、身体、惊奇、发髻、伞、能干、手、汗毛竖起、敲响铜鼓、陶车轮子转动、车轮、明辨是非、黄昏。（128-131）

依据针尖式，大拇指松开，这一势为新月式。新月式可以表演：月亮、脸庞、拇指与食指的间距、湿婆顶冠、恒河、棍棒。（132-133）

五指分开，掌心凹陷，这一手势叫做花萼式。（134）

花萼式用于表演：吉祥果（bilva）和劫毕陀果（Kapittha）等果实、女子的双乳、旋转、戏球、锅子、吃饭、花蕾、芒果、花雨（puṣpavarṣa）、花簇、蔷薇花（japākusuma）、钟声、蚁垤（valmīki）、莲花、蛋。（135-137）

依据旗帜式，（五指的）指尖弯曲，这是蛇头式。这一式用于表演：檀香膏、蛇、缓慢、洒水、养育、向天神敬献祭水、大象颞颥的动荡不安、勇士的手臂。（137-138）

依据蛇头式，小指和拇指竖起，这是鹿头式，它用于表演：女子、脸庞、车轮、界限、恐惧、争吵、化妆、呼唤、（湿婆派信徒额头的）三灰记（tripuṇḍraka）、鹿头、笛子、按摩脚、聚合一切、女性生殖器、打伞、行走、呼唤恋人。（139-141）

中指、无名指与拇指的指尖相交，其他二指竖起，这是狮脸式。（142）

狮脸式用于表演火祭、兔子、大象、俱舍草的拂动、莲花环、狮子脸、医生的准备、净化。（143）

依据花萼式，无名指弯曲，这一势为椒叶式，它用于表演罗古吒树（lakuca）的果实、儿童身上悬挂的小铃铛、其他小铃、鹧鸪（cakora）、槟榔树、少女乳房、白莲花、饮雨鸟（cātaka，沙雁、布谷鸟）、椰子树。（144-146）

小手指等（五指）弯曲、散开，这是开花式。婆罗多的经典称，该式用于表演：莲花盛开、劫毕陀果的果实、旋转、乳房，分离、镜子（mukura，花苞）、满月、优美的形态、发髻、月亮屋、村庄、崇高、愤怒、湖、车、鸳鸯（轮鸟）、喧闹声、赞美。（146-148）

食指等并拢，小指伸直，拇指压在无名指根部，这是机灵式。（149）

机灵式用于表演：麝香、少量的东西、金、铜、铁、潮湿、苦恼、味的体验（rasāsvāda）、眼睛、种姓差别、标准、甜蜜、缓缓而行、打破、脸庞、酥油、油。（150-151）

中指和拇指（的指尖）相交，食指弯曲，其余二指伸开，这一势为蜜蜂式。（152）

婆罗多的经典称这一式用于表演：蜜蜂、鹦鹉、鸟儿、仙鹤、杜鹃。（153）

中指（与小指、无名指）三指分开、伸展，食指与拇指紧密相交，这一势为天鹅嘴式。（154）

天鹅嘴式用于表演：吉祥符（祝福）、用线捆扎、接受教育、汗毛竖起、

珍珠、挑亮灯芯、试金石（nikaṣa）、茉莉、画作、画画、蚊子、堵住水流。（155-156）

依据蛇头式，将小指恰当地伸开，这一势叫天鹅翼式。（157）

婆罗多的经典称，天鹅翼式用于表演：数字六、建桥、以指甲划线痕标记、覆盖。（158）

呈花萼式的（五个）手指并拢，再很快分开，精于舞蹈表演者称其为钳形式。（159）

钳形式用于表演：肚子、献祭、伤痕（vraṇa）、昆虫（kīṭa）、特别恐惧、敬意、数字五。（160）

五指（的指尖）汇聚一处，婆罗多的经典称此势为蓓蕾式。（161）

蓓蕾式用于表演：睡莲、吃饭、爱神、持印等、肚脐、芭蕉花。（162）

依据蓓蕾式，食指弯曲，这是鸡冠式。（163）

通晓婆罗多（经典）的人认为，鸡冠式用于表演：公鸡、鹭鸟、乌鸦、骆驼、牛犊、书写刻画。（164）

大拇指和小指弯曲，这是股叉式，它用于表演吉祥树叶、与三有关的事物。（165）

依据鹿头式，小指和拇指弯曲，通晓婆罗多经典的人视其为虎豹式（vyāghra，老虎式），它用于表演：老虎（虎豹）、青蛙、猴子、珍珠贝母。（166-167）

依据劫毕陀果式，食指向上竖起，这是半针式（ardhasūcī），它用于表演：萌芽、雏鸟、大虫。（167-168）

依据钳形式，中指和无名指渐次向上竖起，这一势叫金镯式（kaṭaka），它用于表演：……呼唤和移动。（168-169）①

依据孔雀式，中指贴在食指背后，这是蔓草式（vallī）或棚屋式（pallī），用于表演棚屋或村落。（170）

根据表演的需要，上述单手势也可用于双手的表演动作。这些双手势的表演方式，将逐一进行解说。（171）

① 此处原文有脱落。

根据婆罗多等古人的说法，双手势的数量为23种，它们是：1.合掌式（añjali，合十式）、2.鸽子式（kapota）、3.螃蟹式（karkaṭa）、4. 万字式（svastika，交叉式）、5.秋千式（ḍola）、6. 献花式（puṣpapuṭa）、7. 怀抱式（utsaṅga）、8.林伽式（śivaliṅga）、9. 璎珞式（kaṭakāvardhana）、10.双剪式（kartarīsvastika）、11.车轮式（śakaṭa）、12.海螺式（śaṅkha）、13.飞轮式（cakra，神轮式、神盘式）、14.箱子式（sampuṭa）、15.套索式（pāśa）、16.楔子式（kīlaka）、17.神鱼式（matsya）、18.乌龟式（kūrma）、19.野猪式（varāha）、20. 金翅鸟式（garuḍa）、21. 缠蛇式（nāgabandha）、22.床架式（khaṭva，摇篮式）、23. 神鸟式（bheruṇḍa，猛禽式）。（172-175）

二十三种双手势

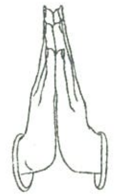

图1. 合掌式


图2. 鸽子式

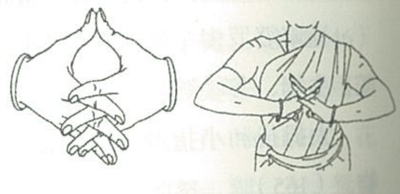

图3. 螃蟹式


图4. 万字式

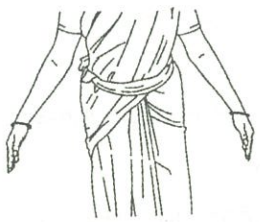
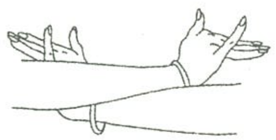

图5. 秋千式


图6. 献花式


图7. 怀抱式

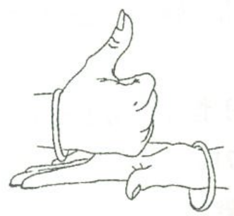
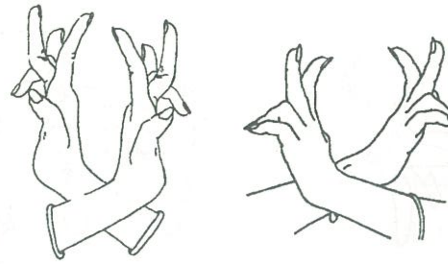

图8. 林伽式


图9. 璎珞式


图10. 双剪式

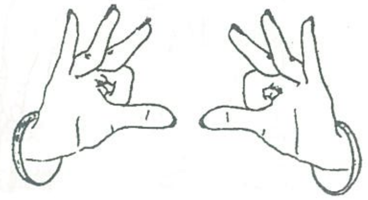

图11. 车轮式


图12. 海螺式

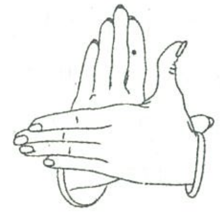
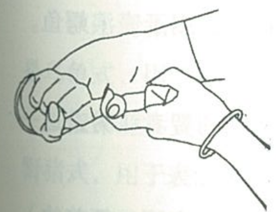

图13. 飞轮式


图14. 箱子式


图15. 套索式

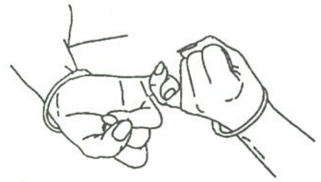
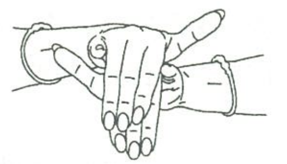
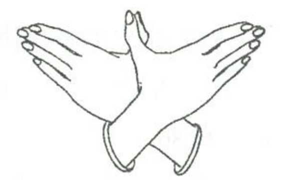

图16. 楔子式


图17. 神鱼式


图18. 乌龟式


图19. 野猪式


图20. 金翅鸟式

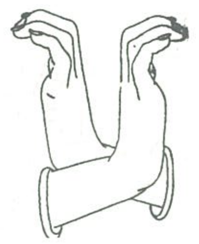


图21. 缠蛇式

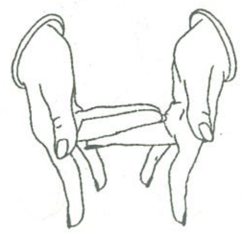


图22. 床架式



图23. 神鸟式

依据旗帜式，双手合掌，这一势叫作合掌式（合十式）。智者认为，双手合掌举于头上、面前、胸前，分别表现对天神、师尊和婆罗门的敬意。（176-177）

依据旗帜式，双手分别在掌底、掌边和指尖合掌，这是鸽子式，它用于表演致敬、与师尊谈话、接受教诲。（177）

双手掌心相对或掌心向背，手指互相交叉，这一手势是螃蟹式。（178）

螃蟹式用于表演（众人）蜂拥而来、大腹便便的样子、吹螺号、肢体的扭拧、向下扯树枝。（179）

双手呈旗帜式，在手腕处交叉，这是万字式（交叉式），用于表演鳄鱼。（180）

双手呈旗帜式，悬于大腿两侧，这是秋千式。精通戏剧的智者认为，这一式用于戏剧的开场。（181）

双手呈蛇头式，掌边相邻，这是献花式，用于表演（国王率军出征前的）净化仪式、饮水、吃果实、傍晚、敬神、吟诵咒语时献花。（182-183）

双手均呈鹿头式，在手臂处交叉，通晓婆罗多经典者视其为怀抱式。（184）

怀抱式用于表演拥抱、害羞、展示臂饰、教育儿童。（185）

左手呈半月式，右手呈山峰式，这是林伽式，它用来表演湿婆林伽的形象。（186）

双手呈金钏式，在手腕处交叉，精通舞蹈的智者称其为璎珞式，它用于表演灌顶、敬神和结婚。（187）

双手呈剪刀式，在（手腕处）交叉，这是双剪式，用于表演枝条、山顶、树木。（188）

双手呈蜜蜂式，中指和大拇指伸开，这是车轮式，这一式大多用于表演罗刹。（189）

一手呈山峰式，其拇指与另一手的拇指相交，并被另一只手的食指缠绕，这是海螺式。婆罗多等人认为，该式用于表演海螺，等等。（190-191）

双手呈半月式，手掌之间横着相交，这是飞轮式（神轮式、神盘式），用于表演车轮，等等。（192）

双手呈飞轮式，手指弯曲（并贴掌相握），这是箱子式，这一手势用于表演掩藏物体、箱子等。（193）

双手呈针尖式，食指向内弯曲、相交，这是套索式，用于表演互相争吵、绳索、枷锁。（194）

双手呈鹿头式，小指向内弯曲、相交，这是楔子式，用于表演亲爱、说笑。（195）

一只手放在另一只手的背上，双手掌心朝下，拇指和小指向外伸展，这是神鱼式，用于表演鱼。（196）

双手拇指和小指伸展，其余三指指尖弯曲，（双手相握，掌心相对），这是乌龟式，用于表演乌龟。（197）

依据鹿头式，一手放于另一手背上，一手的小指贴近另一手的拇指，这是野猪式，用于表演野猪。（198-199）

双手呈半月式，掌心斜对，拇指相交，这是金翅鸟式，用于表演金翅鸟。（200）

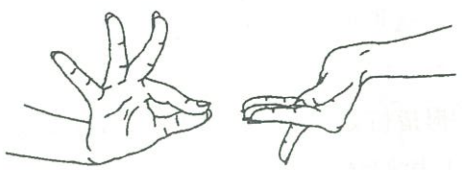
双手呈蛇头式，（在手腕处）交叉，这是缠蛇式，用于表演蛇的缠绕。（201）

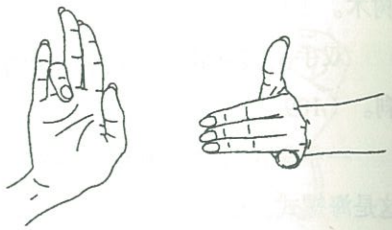
双手呈机灵式，一手放于另一手上，而其拇指与食指伸直，这是床架式（khaṭvā，摇篮式），用于表演摇篮、轿子。（202）

双手呈劫毕陀果式，在手腕处并拢，（掌心均向外），这是神鸟式（bheruṇḍa），用于表演猛禽、一对（雄雌）鸟儿。（203）

接下来逐一解说表演梵天、楼陀罗等天神及其不同化身的手势特征。（204）

表演天神的各种手势


图1. 梵天式


图2. 湿婆式

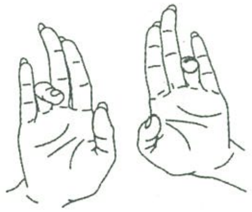
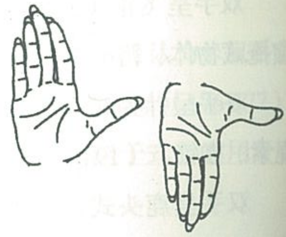
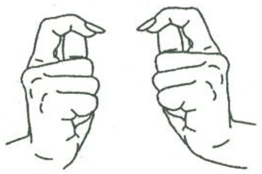

图3. 毗湿奴式


图4. 辩才女神式


图5. 雪山女神式


图6. 吉祥女神式

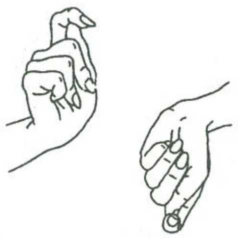
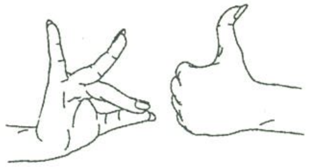

图7. 象头神式


图8. 战神式


图9. 爱神式

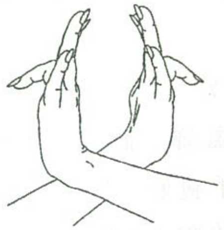
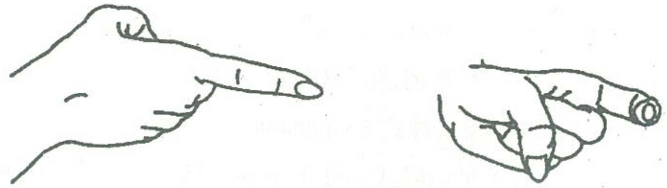
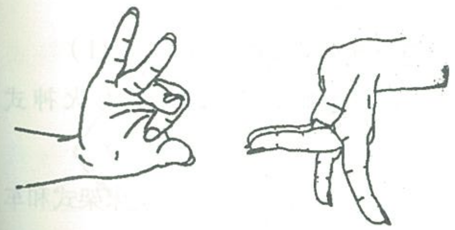
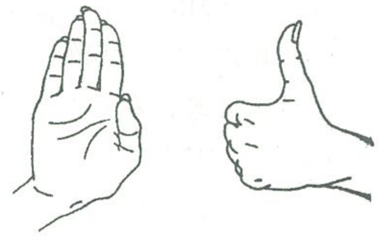
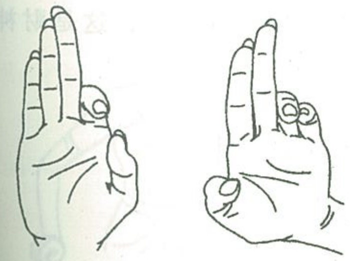

图10. 因陀罗式

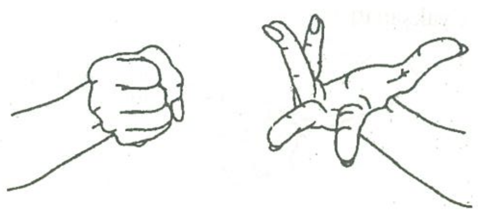

图11. 火神式


图12. 死神式


图13. 死亡女神式


图14. 水神式


图15. 风神式


图16. 财神式

左手呈机灵式，右手呈天鹅嘴式，这是梵天式。左手呈鹿头式，右手呈三旗式，这是湿婆式（śambhu）。（205）

双手呈三旗式，这是毗湿奴式。右手呈针尖式，左手呈劫毕陀果式，并举至肩部，这是辩才女神式（bhāratī）。（206）

左手呈半月式，掌心向下；右手呈半月式，掌心向上；两手（分别）呈无畏印（abhaya）和胜施印（varada），这是雪山女神式（pārvatī）。（207）

双手呈劫毕陀果式，靠近肩膀，这是吉祥女神式（śrī）。双手呈劫毕陀果式，放于大腿两侧，这是象头神式（vighnarāṭ）。（208）

左手呈股叉式，右手呈山峰式，往上举起，这是战神式（ṣaṇmukha，室健陀式）。（209）

左手呈山峰式，右手呈金钏式，精通《舞论》要义者称其为爱神式（manmatha）。（210）

双手呈三旗式，在（手腕处）交叉，这是因陀罗式（śakra）。（211）

右手呈三旗式，左手呈椒叶式，精通《舞论》者称其为火神式（agnihasta）。（212）

左手呈套索式，右手呈针尖式，这是死神式（yama）。双手呈床架式和车轮式，这是死亡女神式（nirṛti）。（213）

右手呈旗帜式，左手呈山峰式，这是水神式（vāruṇa）。右手呈屈指式，左手呈半旗式，这是风神式（vāyu）。（214）

左手呈莲花式（padma），右手呈棍棒式（gadā），这是财神式（yakṣapati）。（215）

表演毗湿奴大神10种化身的手势

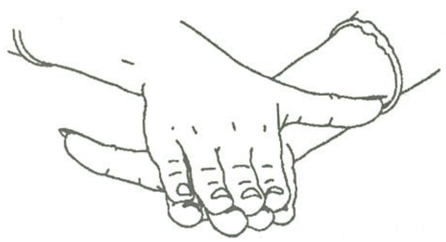


图1. 鱼儿化身式

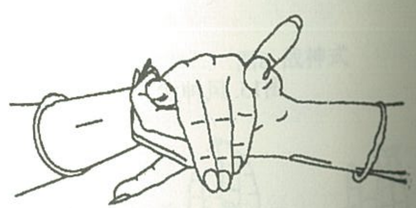


图2. 乌龟化身式

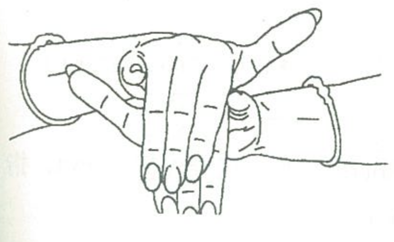


图3. 野猪化身式

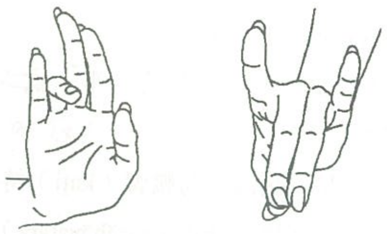


图4. 人狮化身式



图5. 侏儒化身式



图6. 持斧罗摩化身式



图7. 罗摩化身式

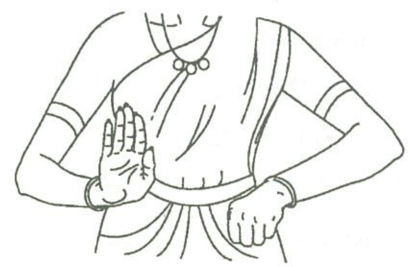


图8. 大力罗摩化身式

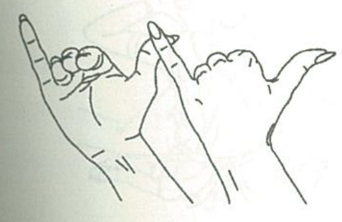


图9. 克里希那化身式



图10. 迦尔吉化身式

双手呈神鱼式，与肩持平，这种手势叫作（毗湿奴大神的）鱼儿化身式（matsyāvatāra）。（216）

双手呈乌龟式，与肩持平，这一手势为乌龟化身式（kūrmāvatāra）。（217）

双手呈野猪式，与腰臀（kaṭi）持平，再与肋部持平，这是大神（deva，指毗湿奴）的野猪化身式（varāhāvatāra）。（218）

左手呈狮脸式，右手呈三旗式，智者将此手势称为人狮化身式（narasimhāvatāra）。（219）

左手呈握拳式，上举，右手呈握拳式，下沉，这是侏儒化身式（vāmanāvatāra）。（220）

左手放在腰间，右手呈半旗式，这一手势为持斧罗摩化身式（paraśurarāmāvatāra）。（221）

右手呈劫毕陀果式，左手呈山峰式，上举，智者称其为罗摩化身式（rāmacandrāvatāra）。（222）

右手呈旗帜式，左手呈握拳式，智者称其为大力罗摩化身式（balarāmāvatāra）。（223）

双手呈鹿头式，掌心相对，举至脸前，这是克里希那化身式（kṛṣṇāvatāra）。（224）

右手呈旗帜式，左手呈三旗式，这是迦尔吉化身式（kalkyākhyasyāvatāra）。（225）

表演各种种姓（jāti）的手势

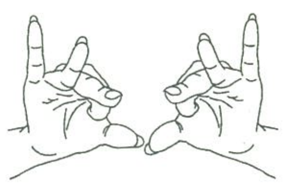


图1. 罗刹式



图2. 婆罗门式



图3. 刹帝利式

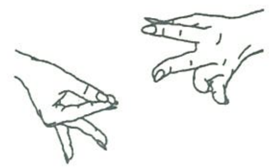


图4. 吠舍式

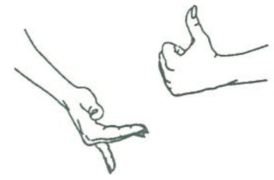


图5. 首陀罗式

双手呈车轮式，举至脸边，这是罗刹式（rākṣa）；双手呈山峰式，右手斜举，以示圣线，这是婆罗门式。（226）

左手呈山峰式，斜举，右手呈旗帜式，这是刹帝利式。（227）

左手呈天鹅嘴式，右手呈金钏式，婆罗多等仙人称其为吠舍式。（228）

左手呈山峰式，右手呈鹿头式，婆罗多等仙人称其为首陀罗式。（229）

同理，还有与种姓（jāti）相关的18种手势，优秀的智者以同样的方式理解不同地方（deśa）的人们的手势。（230）

表演亲属关系的手势

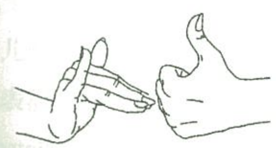


图1. 夫妻式

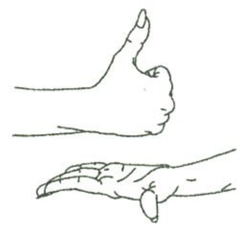


图2. 父亲式



图3. 母亲式

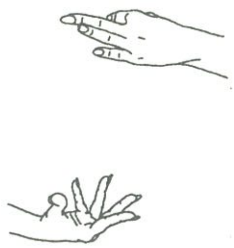


图4. 婆母式

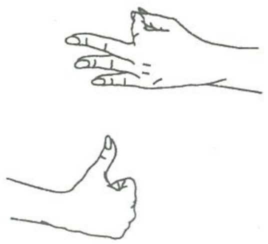


图5. 公公式

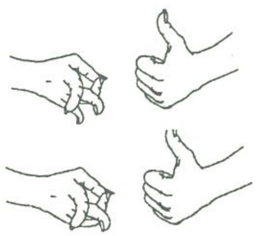


图6. 小叔子式

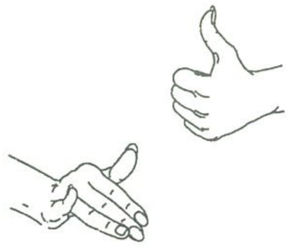


图7. 小姑子式

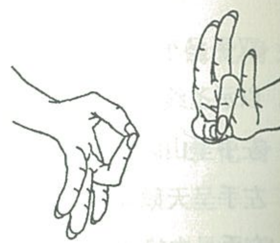


图8. 大哥式或小弟式

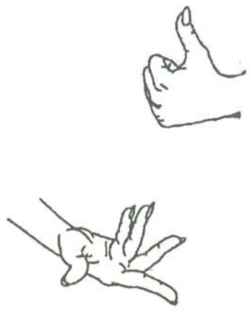


图9. 儿子式

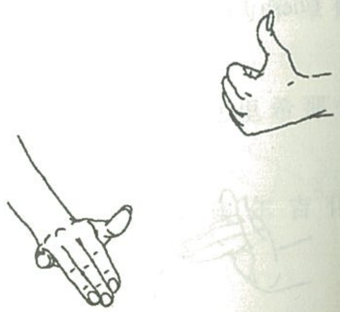


图10. 儿媳式

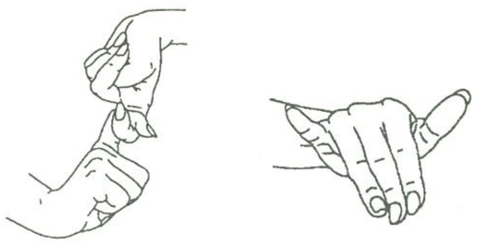




图11. 妻妾式

左手呈山峰式，右手呈鹿头式，精通婆罗多经典者称此势为夫妻式（strīpuṃśayorhasta）。（231）

左手呈半月式，右手呈钳形式，左手绕过腹部，这种女性的手势被智者称为母亲式（mātṛhasta），它用于表演母亲和少女。（232-233）

依据母亲式，右手呈山峰式，智者称其为父亲式（pitṛhasta），它用于涉及父亲（janaka）和女婿（jāmātṛ）的表演。（234-235）

右手呈钳形式，左手呈天鹅嘴式，放于脖颈处，掠过腹部，这种女性的手势为婆母式（śvaśru），它用于涉及婆母的表演。（236）

依据婆母式，右手呈山峰式，智者称之为公公式（śvaśura）。（237）

左手呈山峰式，右手呈剪刀式，均置于身体两侧，这是小叔子式（bhartṛkara）。（238）

在上一式即小叔子式中，如（左手不变），右手呈女性手势（鹿头式），精通舞蹈者称之为小姑子式（nanāndṛhasta）。（239）

一手在前，一手在侧，均呈孔雀式，这是大哥式（jyeṣṭhabhrātṛ）和小弟式（kaniṣṭhabhrātṛ）。（240）

右手呈钳形式，放于腹部，然后移动，左手呈山峰式，这是儿子式（putrahasta）。（241）

在儿子式表演的最后，右手如表演女性手势（鹿头式），精通婆罗多经典者称其为儿媳式（snuṣāhasta）。（242）

双手表演套索式后，表演女性手势（鹿头式），知晓情味的智者称之为妻妾式（sapatnīhasta，小妾式）。（243）

智者（viśruta）称舞蹈手势（nṛttahasta）的步姿（gati）可分5种：向上、向下、向北（uttara）、向东（prācī）、向南（dakṣiṇa）。[①]手的动作须与脚的表演一致。左边肢体（左手、左脚）须在左边表演，右边肢体须在右边表演。这些便是舞蹈表演成功的标志（lakṣaṇa）。（244-246）

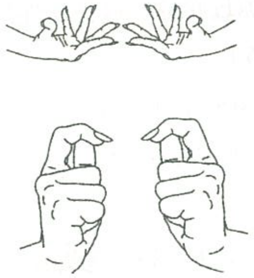
眼随手势，心随眼神，情由心起，味由情生。（247）

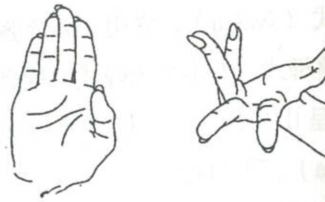
舞蹈中运用的手势为13种：1. 旗帜式（patāka）、2. 万字式（交叉

① 这里的 uttara、prācī、dakṣiṇa，也可按字义分别理解为向后、向前、向右。

式）（svastika）、3. 秋千式（ḍolā）、4. 合十式（añjali）、5. 璎珞式（kaṭakāvardhana）、6. 车轮式（śakaṭa）、7. 套索式（pāśa）、8. 楔子式（kīlaka）、9. 劫毕陀果式（kapittha）、10. 山峰式（śikhara）、11. 乌龟式（kūrma）、12. 天鹅嘴式（haṃsāsya）、13. 开花式（alapadma）。（248-249）

表演九曜（navagraha）的手势


图1. 太阳式


图2. 月亮式

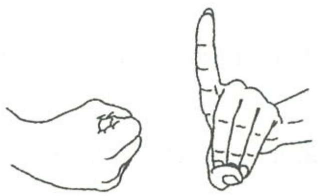
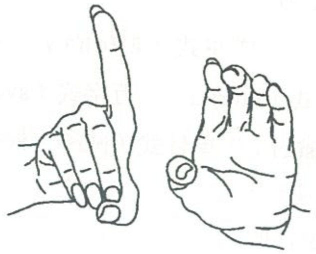

图3. 火星式

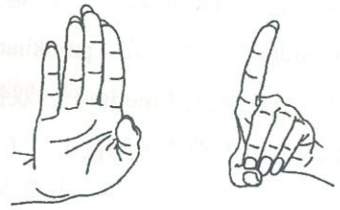

图4. 水星式


图5. 木星式


图6. 金星式


图7. 土星式


图8. 罗睺式


图9. 计都星式

双手靠近肩膀，先后呈开花式、劫毕陀果式，这一势为太阳式（divākarakara）。（250）

左手呈开花式，右手呈旗帜式，精通婆罗多经典者称之为月亮式（niśākarakara）。（251）

左手呈针尖式，右手呈握拳式，精通《舞论》者称之为火星式（aṅgārakakara）。（252）

左手横举握拳式，右手呈旗帜式，熟悉婆罗多经典者称之为水星式（budhagrahakara）。（253）

双手呈山峰式，表演圣线，它既属（手势中的）婆罗门式，也属于木星式（gurohasta）。（254）

双手呈握拳式，左手高举，右手下沉，精通婆罗多经典者称之为金星式（śukragrahakara）。（255）

左手呈山峰式，右手呈股叉式，精通婆罗多经典者称之为土星式（śani）。（256）

左手呈蛇头式，右手呈针尖式，精通戏剧论的人称为罗睺式（rāhugrahakara）。（257）

左手呈针尖式，右手呈旗帜式，精通婆罗多经典者称之为计都星式（ketugrahakara）。（258）

遵从前贤，我将说明双脚动作的特征。圆环类（maṇḍala，脚位）、跳跃类

（utplavana）、旋转类（bhramarī）、步伐类（pādacārīkā），这些便是脚的四类动作，其特征将（在下边）予以说明。（259-260）

站立式（sthānaka）、广延式（āyata）、展左式（ālīḍha）、展右式（pratyālīḍha）、回旋式（preṅkhaṇa）、刚劲式（prerita）、万字式（svastika，交叉式）、触地式（moṭita）、双针式（samasūcī）、单针式（pārśvasūcī），这些是10种圆环类动作（脚位）。（260-261）

十种圆环类动作（脚位）


图1. 站立式


图2. 广延式


图3. 展左式


图4. 展右式


图5. 回旋式


图6. 刚劲式


图7. 万字式

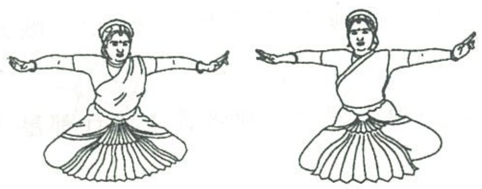

图8. 触地式


图9. 双针式


图10. 单针式

双脚呈并足步（samapāda），直立，双手呈半月式，置于腰部，这是脚位中的站立式。（262）

双脚间距一吠吒（vita），平行，斜向分开（外八字），双膝弯曲，这是脚位中的广延式。（263）

左脚向右脚的前方跨出三吠吒，左手呈山峰式，右手呈金钏式，婆罗多等人称之为脚位中的展左式。（264-265）

与展左式相反的动作（即右脚向左脚前方迈出三吠吒，左手呈山峰式，右手呈金钏式），称为展右式。双手呈乌龟式，一只脚自另一只脚的后跟向一侧跨出，这是脚位中的回旋式。（266-267）

一只脚刚劲有力地侧跨三吠吒，横向而立，双膝弯曲，一手呈山峰式，放于胸前，另一手呈旗帜式，行家们称此脚位为刚劲式。（267-269）

右脚放于左脚之上（即交叉呈万字状），右手放于左手之上，这是脚位中所谓的万字式（交叉式）。（269-270）

双脚以前脚掌着地站立，复以双膝先后点地，双手呈三旗式，智者称之为脚位中的触地式。（270-271）

如以双足的脚趾、双膝（同时）点地，古代智者称之为脚位中的双针式。（272）

双足以脚趾点地后，单足以膝点地，这是脚位中的单针式。（273）

依据脚的展开，静姿（sthāna，脚位）可分6种：自然式（samapāda）、独立式（ekapāda）、缠蛇式（nāgabandha）、因陀罗式（aindra）、金翅鸟式（garuḍa）、梵天式（brāhma）。（274-275）

六种静姿


图1. 自然式


图2. 独立式


图3. 缠蛇式



图4. 因陀罗式



图5. 金翅鸟式



图6. 梵天式

双足并立，这是自然式。它用于表演（向神灵）献花、天神的形态。（275-276）

单足站立，另一足放于膝上，这是独立式，用于表演坚定不移和坚持苦行。（276）

脚与脚相缠，手与手相绕，这是缠蛇式，用于表演缠蛇。（277）

一足弯曲，另一足抬起，置于膝上，双手松弛，这是因陀罗式，用于涉及因陀罗和国王的表演。（278-279）

依据圆环类动作（脚位）中的展左式，一足单膝点地，双手平缓地展开，这是金翅鸟式，用于表演金翅鸟。（280-281）

一足放于膝上，另一足复放于膝上，这一势为梵天式，用于表演吟诵（咒语）。（281）

接下来说明跳跃动作（utplavana）的特征。智者认为，跃起式（alaga）、剪刀式（kartarī）、马跃式（aśva）、高压式（moṭita）和后踢式（kṛpālaga）是5种跳跃动作。（282-283）

双手呈山峰式，放于两边的臀部，双脚跃起，这是跳跃类动作中的跃起式。（284）

前脚掌起跳，一手在左脚后呈剪刀式，另一手呈山峰式，掌心向下，放于腰部，这是跳跃类动作中的剪刀式。（285-286）

单脚向前跃起，然后并拢双脚，双手呈三旗式，这是跳跃类动作中所谓的马跃式。（286）

双手呈三旗式，同（上述的）剪刀式一样，双脚在两边轮番跳跃，这是跳跃类动作中的高压式。（287）

双脚以后跟交替触及臀部，双手呈半月式，这是后踢式。（288）

现在说明旋转类动作（bhramarī）的特征。精通《舞论》者认为，旋转类动作有7种：跳跃式（utpluta）、飞轮式（cakra）、金翅鸟式（garuḍa）、单足式（ekapāda）、屈膝式（kuñcita）、凌空式（ākāśa）、全身式（aṅgabhramarī）。（289-291）

双脚先呈自然式，整个身躯跳起、旋转，这是旋转类动作中的跳跃式。（292）

双手呈三旗式，双脚站在地面，如车轮般旋转，这是飞轮式。（293）

双足分开，然后单膝点地，双手合适地展开，（身体）旋转，这是金翅鸟式。（294）

单足交替快速旋转，这是单足式。（295）

屈膝旋转，这是旋转类动作中的屈膝式。双脚分开、跃起，全身旋转，这是旋转类动作中的凌空式。（296）

双脚间距一吠吒，全身旋转、停住，婆罗多说这是旋转类动作中的全身式。（297）

现在我讲述各种步姿（cārī，基本步伐）的特征。熟悉婆罗多经典的人说，自然式（calana）、逍遥式（caṅkramaṇa）、水蛭式（saraṇa）、激流式（veginī）、叩击式（kuṭṭana）、摇晃式（luṭhita）、荡步式（lolita）、崎岖式（viṣama），这些是8种步姿（基本步伐）。（298-300）

双脚从自然状态（svastha）开始挪步，这是自然式。（301）

双脚抬高，使劲地向两侧踩落，精通舞蹈者称其为逍遥式。（301-302）

像水蛭一样，后一步踩着前一步的脚后跟，在地面横着行走，双手呈旗帜式，这种步姿叫水蛭式。（302-303）

如舞者以脚后跟、脚趾急速地行走，双手分别呈开花式与三旗式，这种激流般的步姿为激流式。（304）

用脚的后跟、脚趾或整个脚掌（tala）踩击地面，这是叩击式。（305）

（双脚先呈圆环类动作中的）万字式，再以脚趾点地（kuṭṭana），这是摇晃式。（306）

前述的叩击式完成后，缓缓移动，脚不触地，这是荡步式。（307）

右脚绕到左脚的方向行走，左脚再绕到右脚的方向行走，这种双脚交替行

走的方式，就是崎岖式。（308）

现在我逐一说明不同行姿（gati）的特征。天鹅式（hamsī）、孔雀式（mayūrī）、鹿儿式（mṛgī）、象嬉式（gajalīlā）、马跃式（turaṅgiṇī）、狮子式（simhī）、蛇行式（bhujaṅgī）、青蛙式（maṇḍūkī）、勇士式（vīrā）、凡人式（mānavī），精通《舞论》者视其为10种行姿。（309-310）

双手呈劫毕陀果式，双脚间距一吠吒，如同天鹅，一只脚接着另一只脚缓慢行进，身体两侧交替倾斜，这是行姿中的天鹅式。（311-312）

双手呈劫毕陀果式，双脚以前掌点地，双膝轮番抖动，这是行姿中的孔雀式。（312）

双手呈三旗式，如同鹿儿，双脚向前方或两侧急速奔跑、行进，这是行姿中的鹿儿式。（313）

双手在两边呈旗帜式，双脚呈自然式，缓缓而行，这被称为象嬉式。（314）

左手呈山峰式，右手呈旗帜式，右脚抬起，不断跃起，精通《舞论》者称这一行姿为马跃式。（315-316）

双手呈山峰式，双脚以前掌点地，迅速跃起、行进，这是行姿中的狮子式。（317）

双手在腰肋两侧呈三旗式，双脚动作如同前述的狮子式，这是行姿中的蛇行式。（318）

双手呈山峰式，双脚动作同狮子式，婆罗多经典称这一行姿为青蛙式。（319）

左手呈山峰式，右手呈旗帜式，宛若自远方而来，这叫行姿中的勇士式。（320）

左手放在腰间，右手呈金刚式，（双脚）反复旋转，呈圆环状，古代智者称这种行姿为凡人式。（321-322）

圆环类动作、跳跃类动作、旋转类动作和步伐类动作，这些（在表演中）运用的舞蹈动作，按其相互关系，（其数量和种类）无法计量。（322-323）

舞蹈表演的规则，除了向经论、传统（sampradāya）和热情的智者学习外，别无他途。（324）

附录9　味花簇①

诃罗（湿婆）沿着崎岖的道路，以自己的
右脚迈步前行，用自己右手摘下树上花卉。
出于担忧，他扶着左边挚爱的身体，
她躺在鹿皮床上，爱意浓浓，倦怠无力。（1）②
为了智者能品尝蜜汁，吉祥的般努达多阐释这部《味花簇》。（2）③

---

① 般努达多（Bhānudatta）生活在15世纪，他的诗学著作包括《味花簇》（*Rasamañjarī*）、《味河》（*Rasataraṅgiṇī*）、《庄严吉祥痣》(*Alaṅkāratilaka*）、《味天生树》（*Rasapārijāta*）和《艳情灯》（*Śṛṅgāradīpikā*）等，其中后两种著作似已失传。从印度中世纪虔诚味论的发展来看，般努达多无疑是一个承上启下的关键人物，他的《味花簇》在16世纪和17世纪出现了至少17种注疏，便是一个很好的证明。《味花簇》是般努达多的代表作之一，某种程度上体现了他受印度教虔信派（或曰虔诚派）运动影响的味论思想。这部著作主要依据婆罗多、胜财、楼陀罗跋吒等前人的观点，论述女主角、男主角和两类艳情味等。该书以一半篇幅对女主角进行分门别类的论述或组合排列式阐释。婆罗多和胜财对男女主角的论述基本上平分笔墨，而般努达多主要论述女主角，对男主角的论述相对简略，配角则是一笔带过。《味花簇》可以视为以《舞论》为代表的印度古典传统味论的受惠者。这部著作对于后世梵语诗学，尤其是虔诚味论影响很深，当代学者所见、印度某些博物馆珍藏的艳情画所刻画的8种爱情状态，虽然其根源在《舞论》甚或《爱经》，但与《味花簇》等虔诚味论著作的流行显然是密不可分的。此处依据《味花簇》2011年瓦拉纳西梵文编订本，并参考另外两个梵文编订本和英译本，译出其全文。由于2011年编订本多页出现文字谬误或印刷重复等情况，凡是理解不通的地方，均依据另外两个版本和附录梵文的英译本译出大意。参见 Bhānudatta, *Rasamañjarī*, ed. by Jamuna Pathaka, Varanasi: Chaukhamba Vidyabhavan, 2011; Bhānudatta, *Rasamañjarī*, Varanasi: Sampurnanand Sanskrit University, 1991; Bhānudatta, *Rasamañjarī*, ed. by Ram Suresh Tripathi, Aligarh:Viveka Publications, 1981; Bhānudatta, *Rasamañjarī*, tr by Pappu Venugopala Rao, Chennai: Pappus Academic & Cultural Trust(PACT), 2011。

② 这是梵文著作开头皆有的颂神仪轨。此句提到的 ātmīya caraṇa（自己的脚）和 svīya kara（自己的手）等词暗示湿婆大神的雌雄合体特征（他身躯的左半边是配偶高利女神，右半边是自己）。这一句出现了 śrama（疲倦）、śaṅkā（疑虑）、alasa（懒散，ālasya）等词，它们均属于《舞论》第7章提到的33种不定情（vyabhicārin）。附图便是湿婆与女神雌雄合体的形象说明。此图为下述著作的书影：Padmaja Suresh, *Tantra the Science and Nāṭya, the Art, the Two-faceted Reality*, Delhi: Sri Satguru Publications, Indian Books Centre, First Edition, 2013。

③ 原文是：Vidvajjanamanobhṛṅgarasavyāsaṅgadehave eṣā prakāśyate śrīmadbhānunā rasamañjarī。此句直译是：为了智者们内心获得蜜汁，吉祥的太阳照耀着味的花蕾。“吉祥的太阳”暗含了作者般努达多的名字 Bhānudatta。



图1. 湿婆神的雌雄合体相

在各种味中，艳情味至关重要，因此，这里论述作为所缘情由的女主角（nāyikā）。

女主角分为自己的（svīyā，即妻子）、他人的（parakīyā，即出轨者）和公共的（sāmānyā，即妓女）三类。

倾心于丈夫的是自己的，而与他人有染者不在此列。这里只描述忠于丈夫的（妻子）。与他人有染者，就是出轨者。

作为妻子，她的举止表现是：侍奉丈夫，恪守妇道，诚实正直，忍辱负重。

（作为妻子的）女主角，出身高贵，睫毛低垂，只在眼角处表现若有若无的好奇，微笑时略启下唇，说话时如同宾客，只有至爱者（丈夫）可以听见，无论何时生气，也只压在心底。（3）

妻子分为三类：纯朴的（mugdhā，无经验的）、中等的（madhyā，较有经验的）和大胆的（pragalbhā，有经验的）。

纯朴的指青春萌发的女子，她又可分为（以下四类）：不觉自己已到青春

期的、觉察自己已到青春期的、带着羞涩而害怕情爱的新媳妇（navoḍhā）、恭顺而信任丈夫的新媳妇。纯朴的（妻子的）表现是：含羞迷人，发怒时温柔，渴望得到新的饰物。

纯朴的女子（妻子）正如：

仿佛接受爱神王指令，青春
在鹿眼女身上常驻，她的青春预备了居所，
她的眼神如鹡鸰鸟般机灵，她的脸
如月光温柔，语言如乳海波浪唤起的美。（4）

没有察觉青春期已到的纯朴女子正如：

长着月亮脸的女子从水里来到岸边，
她视自己大眼为挂在耳边的青莲，想以手拂去；
她视肚上汗毛为萌芽的水草，恐惧地想要掐去；
她感觉臀部沉重，反复告诉女友自己疲惫。（5）

察觉青春期已到的纯朴女子正如：

莲眼女啊！你的乳房恰如自生者湿婆！哪个幸运儿
将用月顶般的手指（在它上边刻下印痕）！（6）①

（羞涩的）新媳妇正如：

被手当胸紧紧地抱住，
到了床上仍想挣扎出去。
她手中仿佛紧攥水银，

① Candracūḍa（以月亮顶髻为标志的）是湿婆神的一个诨名。

我们知道这是新媳妇的力！（7）

信任丈夫的新媳妇正如：

眼角半闭，双腿紧锁，
一手死死攥着裤结，
一手护住乳房，哪个青年
愿去睡在新媳妇身边？（8）

既害羞又春心荡漾，这是中等妻子。结婚后对丈夫恭顺信任，这是特别信任丈夫的新媳妇，她的表现是：丈夫犯错时，如稳重，就以含蓄委婉的语言（vakrokti）责备，如不稳重，就恶言相向。例如：

沉睡便会不见爱人的脸，不睡会被他紧抱怀间，
莲花脸的女子如此为难，辗转反侧难以入眠。（9）

精通于只和丈夫欢爱嬉戏，这是大胆的妻子。娼妓（veśya）与荡妇（kulaṭā）应排除在只和丈夫交欢的行列之外。大胆的妻子的表现是：沉溺交欢，极乐昏迷。

（沉溺交欢的例子）

抚摸乳房，注视脸庞，紧抱臂膀，
亲吻丰满下唇，解发脱衣，
爱人纳闷爱神之莲闭合还是太阳升起，
美目女遂褪下衣角，摘掉青莲耳饰。（10）[1]

① “爱神之莲闭合”暗指尚未天明，女子摘下青莲耳饰，是为了防止太阳升起时，耳饰反射太阳光而耽误交欢。

（极乐昏迷的例子）

欢爱后我才看清乳房的指甲伤痕，
下唇被牙齿咬出了伤疤，
波古罗花环掉下，珍珠链已坏，友人啊！
我哪里想得起你传授的交欢秘法？（11）

中等的和大胆的女子根据恼怒（māna）的状况又分三类：稳重（dhīra）、不稳重（adhīra）和较为稳重（dhīrādhīra）。稳重者含蓄地表达愤怒，不稳重者直率地发泄怒气，较为稳重者比较含蓄地表达愤怒。

她们各自的特征是：中等的稳重者言辞委婉地表达怒气，（中等的）不稳重者言辞犀利，（中等的）较为稳重者一边哭泣一边诉说委屈，大胆的稳重者拒绝交欢，（大胆的）不稳重者斥责和打人，（大胆的）较为稳重者既拒绝交欢也斥责（丈夫）。

依据古代经论记载，这些关于稳重者等的分类只适用于作为妻子的女主角，不适用于作为他人的女主角（即出轨者）。

（作者的观点是）既然稳重与否只由愤怒决定，如果出轨者也产生了愤怒，她必然也会表现稳重与否的气质。因此，不能说出轨者没有愤怒。

中等的稳重者正如：

蜂群骚动，您走入凉亭大汗淋漓，
我想用莲叶温柔地为您的身体扇风。（12）

中等的不稳重者正如：

您整夜醒着，我的莲花眼布满血丝，
您狂饮蜜酒，我的脑子却不停转动，
您在凉亭的浪蝶蜂群中享受吉祥果，

我却为爱神残忍的箭矢射中。(13)[①]

中等的较为稳重者正如：

"你精于同美女缠缠绵绵，令其痴迷，
你做得真对，青春装饰你！"[②]
美目女说完这些深深叹息，
看着爱人脸庞，眼角涌出泪滴。(14)

大胆的稳重者正如：

爱人啊！你不与我同床共枕，也无甜言蜜语，
你假装怒视仆人，也不朝我瞧一瞧，
你像盖多吉树的花蕊隐藏了愤怒，
否则你的伴友怎么会斜眼讥笑？(15)

大胆的不稳重者正如：

山王之女手镯闪闪发光，刹那间
看见诃罗头顶月亮闪现自己影子，
疑为这是别的女子房屋，
她遂将夫君一番呵斥。(16)[③]

大胆的较为稳重者正如：

① 这几句诗暗示女主人公对爱人出轨的痛苦感受。"整夜醒着"和"狂饮蜜酒"等指丈夫与别的女子偷欢。值得注意的是，夫妻二人的行为与心理感受以同步的对比方式呈现，无形中增添了诗歌的艺术张力。

② "你精于同美女缠缠绵绵"指女主角指责丈夫出轨，"青春装饰你"暗含她责备丈夫只有青春美貌而无钟情于妻的美德。

③ 这是借湿婆神（诃罗）与雪山女神的爱情故事言说文艺理论的典型例子。

当至爱靠近床边，她脖颈歪向一边，
他语调热情，她斜视讥笑，脸庞放光，
他抓住她的手，鹿眼女睁大双眼，
宛如胭脂浸过的鱼背泛着红光。(17)

（前述中等的、大胆的）稳重者有6类，它们还可分为年长的（jyeṣṭhā）、年轻的（kaniṣṭhā）两类，即稳重而年长的、稳重而年轻的、不稳重而年长的、不稳重而年轻的、较为稳重而年长的、较为稳重而年轻的。[①]

年长者指（已婚的几个）妻子中丈夫最宠爱的一个，年轻者指其中丈夫恩宠较少者。

无论是宠爱较深或较少，都不涉及出轨者与妓女，因为这些概念只与那些嫁给男主角的妻子们有关，从而排除了其他的情况。

稳重的年长者、年轻者的情形正如：

他抬起脖颈，看见两个莲花眼同床共眠，
其中一个的脸庞被面纱裹得紧紧，
他走近另一个，悄悄用颤抖的手指，
触摸她的衣角，将其从梦中唤醒。(18)

不稳重的年长者、年轻者的情形正如：

看见树林中两个低头的新媳妇发怒脸红，
爱人令一人去把鲜花采集，

① 由这些叙述可以看出，古代印度文艺理论浸透了数学智慧（组合法）。这是人文情感和数理思维的完美结合。

他拥抱另一个[①]，她脸色迷人，
惊喜地半闭眼睛，嫩芽唇笑得甜蜜。（19）

较为稳重的年长者、年轻者的情形正如：

两个鹿眼女有点稳重又轻浮，
他手拿一对明晃晃的珠宝取悦她们，
他将一个珠宝递给第一个妻子，递给第二个时，
他趁机触摸其乳房获得欢心。（20）

隐秘地爱着别的男子，她是出轨者（他人的）。她分两类：已婚的（paroḍha）、未婚的（kanyā）。未婚的也是出轨者，因为她受到父母的保护。未婚的所有行为都是隐秘的。

（已婚的出轨者的情形）

莱吠河边的凉亭适合情人消受爱神花箭，
阵风吹拂岸边，林中豆蔻绽开，散发芳香[②]，
那个由新云铺开巧妙构成的雨季真是有福，
女友啊！我心有牵挂，唯有逐鹿梦乡！（21）

出轨者可以分为以下几类：保密型（guptā）、机智型（vidagdhā）、暗示型（lakṣitā）、风流型（kulaṭā）、恼怒型（anuśayānā）和喜悦型（muditā），等等。保密型的出轨者分为三类：掩饰过往情事的、掩饰未来情事的、掩饰过去和未来的情事的。

① “另一个”即年长者（大妻子），她佩服丈夫的机智，也为年轻者即小妻子太过单纯没有察觉丈夫故意支走她的真实意图而发笑。这里也多少反映了古代印度一夫多妻制的社会现实。下边一首诗反映了同样的社会现实。

② parimala 表示芳香、交欢等意思。这种双关的用法在《味花簇》中屡见不鲜。

保密型出轨者的三种情形正如：

让婆母发火！让好友恨我！让妯娌训我！
女友啊！我再也不愿去那屋里睡觉！
角落的洞穴跳出扑老鼠的母猫，
我真倒霉，它的利爪将我伤到！（22）[①]

机智型出轨者可分两类：行为机智型、语言机智型。
语言机智型出轨者的情形正如：

旅人啊！阳光毒辣，
河边那一带适合你今天住下！
多摩罗树密密麻麻，
附近有排排鲜艳的茉莉花。（23）[②]

行为机智型出轨者的情形正如：

房屋的主人令仆人砍掉枣树，
鹿眼女在冬季把斧子扔进河里。（24）

暗示型出轨者的情形正如：
（女友对女主角暗示说：）

过去发生的已经发生，将要发生的也会发生，
现在发生的正在发生，你怎么遮掩都不行！（25）

① 女主人公的话是故意转移大家的视线，实际上，她还要去自己说的那个屋里与情人偷欢。
② 这是女主人公向旅人暗示夜间幽会的地点。

风流型出轨者的情形正如：

生主啊！云儿下雨滴，不会下男人，
山会生青草，不会生男角，
三界树木结果实，不会结凡人，
我失望地问，您为风流女准备了什么？（26）①

恼怒型出轨者可分三类：现在的幽会地被毁的、将来的幽会地被毁的、爱人已到而自已却不能按时赶到幽会地点的。现在逐一说明。

（恼怒型出轨者的第一种情形）

仲春时节已然来临，
丁香蔓藤叶片凋零，
诃罗！诃罗！美目女腮边
宛如棕榈叶光彩照人！（27）

（恼怒型出轨者的第二种情形）

细腰女啊！别懊恼，到爱人屋里去！
那边的林子里还能有什么？
对对孔雀已经入眠，
小鸽摇着新鲜树叶。（28）

（恼怒型出轨者的第三种情形）

芒果花簇挂在耳边，

① 这几句话也可以较为通俗地译为：云儿下雨滴（vārikaṇa），不会下男人（puruṣa），山会生青草（śādvala），不会生男角（nāyaka），树儿结果果，不会结小伙（jana），我这风流女失望，主啊（dhātṛ）！您能给什么？

红黄花粉粘在腮边，
拉达看到亲爱的冤家，
眼泪扑簌簌掉了下来。（29）

喜悦型出轨者的情形正如：

爱人与大家在一起，但他的姐妹
是聋子，他兄弟的妻子双眼并不麻利，
年轻的女主角就此放心，水罐似的乳房
顶端竖起，胸衣膨胀而耸立。（30）

少女的情形正如：

珍珠项链微晃，睫毛竖起，嘴角含笑，
眼神飘逸，光彩照人，青莲自耳际滑到了臂膀，
手指假装抚摸脸颊却让指环闪烁，
公主若有所思期待那位幸运儿郎。（31）

以钱财为唯一条件，可与所有的男人交欢，她是妓女。

有人问：与火友王（Agnimitra）亲近的伊罗婆底（Airāvati）是否应排除在妓女之外，因其不只以钱财为前提？

不，事实并非如此，她也与赠送克什米尔金刚石（hīra）等的国王有染，但她并没有亲近王仙（maharṣi）等（苦行者），因此，（接受）钱财是（判断妓女的）唯一前提。

妓女的情形正如：

看见财大气粗的施主走向前来，
鹿眼女乳房膨胀，宛如期待彼此拥抱，
头发上的花环一再掉花，喜泪飞溅，

眼睛靠近耳边，仿佛告知钱财已经来到。（32）

这些女主角可分为三种：因爱人有外遇而受伤的、曲折表达自豪的、恼怒的。

因爱人有外遇而受伤的情形正如：

你这个女信使啊！
你根本没有走到凉亭里。
你却去了那个恶人的屋子，否则
你身上怎有肉色花般指痕装饰？（33）

曲折表达自豪的女主角又分两类：因爱情而自豪的、因美丽而骄傲的。

因爱情而自豪的情形正如：

女友啊，我说你多么有福气！
爱人用珠宝装饰你的全身！
我的爱人没有给我任何饰物，他害怕眼睛
在我的身体与（饰物）中走神！（34）①

因美丽而骄傲的情形正如：

女友啊！爱人将我的眼睛比作青莲，
他还把我的语言比作甘露，
我对他还能怎么样呢？
忍耐就是我的错误。（35）②

① 这句话的意思是，爱人觉得她的身体美过任何装饰品。
② 这里的意思是，女主角觉得爱人还没有完全表达自己的语言和眼睛的魅力。

恼怒（māna）说明爱人的行为有过错。恼怒分为轻微的、中度的、严重的三种。容易得到原谅的是轻微的恼怒，较难原谅的是中度的恼怒，很难原谅的是严重的恼怒，不可原谅的是假味（rasābhāsa，类味）①。

（爱人）看别的女人一眼，（女主角就会）产生轻微的恼怒；（爱人）叫错了姓名，产生中度的恼怒；（爱人）与别的女人有染，产生严重的恼怒。

将女主角的兴趣成功地转移到其他方面，可以平息轻微的恼怒；谈论其他事情和赌咒发誓等，可以平息中度的恼怒；跪在（女主角的）脚下和敬献珠宝饰物等，可以平息严重的恼怒。

轻微恼怒的情形正如：

细腰女啊！你看见爱人
注视别的女子，还以饰物将其装扮，
你身体出汗变得软滑，肚脐上汗毛闪亮，
你不值得为他而恼怒伤肝！（36）

中度恼怒的情形正如：

如果你不信我是忙乱中叫错名，细腰女，
我凭你触摸我的蛇形肚纹发誓！（37）

严重恼怒的情形正如：

看见爱人的额头上，留有
同夫妻子们用脚描绘的红色印迹，
美目女耳环上的珍珠在她眼角的
余光里变成红色宝石！（38）

① 假味或类味一词说明，不能在作品或戏剧中表现那些不能得到女主角原谅的情节。

前述16种女主角又可按照以下8种情形再次划分：爱人远游型（proṣitabhartakā）、爱人移情型（khaṇḍitā）、爱人失和型（kalahāntaritā）、爱人爽约型（vipralabdhā）、期盼爱人型（utkā，virahotkaṇṭhitā）、妆扮以候型（vāsakasajjikā）、爱人钟情型（svādhīnabhartṛkā）、追求爱人型（abhisārikā）。与这8种（爱情状态联系起来进行）计算，得到的女主角种类为128（16×8=128）。如果将这128种女主角再按优秀的、中等的、平庸的三类进行计算，总数为384（128×3=384）。

有人说，下边这种说法不对：如果再将这些女主角与天神（divyā）、凡人（adivyā）、半神半人（divyādivyā）三类联系起来进行计算，得到的总数为1152种（384×3=1152）。天神类女主角以因陀罗尼（Indrāṇī）等为例，凡人类女主角以茉莉（Mālatī）等为例，半神半人类女主角以悉多（Sītā）等为例。①

女主角只能按其爱情状态（avasthā）分类。如果接受按照种类（jāti）划分的方法，男主角的种类将无限制。这样，男主角也可按照天神类、凡人类和半神半人类等标准分类。因陀罗等是天神类男主角，摩陀婆（Mādhava）等是凡人类男主角，而克里希纳等是半神半人类男主角。这就是三分法。

应该明白的是，就纯朴型女主角而言，由于其缺乏足够的（爱情）知识，不能以稳重与否的标准进行分类，因此这种八分法不适用。尽管如此，如果考虑到古代经论所载，八分法适用于新婚妻子的分类。

爱人去往另一个地方，内心充满痛苦，这是爱人远游型的女主角，但期盼爱人型、爱人失和型、爱人爽约型的女主角不在此列，因其爱人没有去往他乡。这些不在我们的讨论范围。接下来说明8种女主角的16种情形。

爱人远游型的纯朴女主角的情形正如：

莲花脸痛苦已久却未向女友倾诉，
她编了水草床却羞于躺在上边，

① 这里提到的人名因陀罗尼是天神因陀罗的妻子，茉莉指薄婆菩提的戏剧《茉莉与青春》中的女主人公，悉多是大史诗《罗摩衍那》的女主人公。英译本（第80页）和1981版梵文本（第134页）均用阿周那（Arjuna）代替克里希纳（Kṛṣṇa），2011版梵文本（第51页）和1991版梵文本（第112页）均为克里希纳。

喉咙里闷声闷气但眼泪不住地流，
只有爱神才明白她难忍的相思苦恋。（39）

爱人远游型的中等女主角的情形正如：

女友啊！身上穿的是同样的衣服，戴的是
同样的手镯，臂部是同样的珍珠腰带，
春天蜜蜂送来愉快的热闹声，为何
今天一切那么强烈，难以忍耐？（40）

爱人远游型的大胆女主角的情形正如：

雅度族之主啊！自打您出门远游，
她就扔掉柔嫩莲花环、腰带和珍珠项链，
哎呀！不知此时能说啥？镯子褪到手腕处，
它仿佛想感受一下她血管的心跳！（41）①

爱人远游型的出轨女主角的情形正如：

婆母递来红莲叶，她用颤动的睫毛接过，
害怕莲叶即刻碎响，并未用手摸，
她用好友的话答复妯娌，
鹿眼女好不容易才屏息怒火。（42）

爱人远游型的妓女的情形正如：

① 这是信使告诉克里希纳的话，转告拉达对他的思念之苦。Yadupati（雅都族之主或雅度之主）指克里希纳，她指拉达。

女子坐在屋门前，
眼角揉进一些胡椒粉，泪水涌出，
想让恋人识得分离后的内心痛苦，
再给自己更多的钱财宝物。（43）

发现丈夫（pati）大清早回家，身上留有与别的女子交欢的痕迹，她是爱人移情型女主角。重点在于清早发现爱人回家。爱人移情型女主角的表现是：口齿不清、伤心、叹息、沉默不语、流泪，等等。

爱人移情型的纯朴女主角的情形正如：

爱人胸前留下情人
水罐似乳房的爱痕，
新婚美目女想瞧瞧究竟何物，
他用手遮住了她的眼睛。（44）

爱人移情型的中等女主角的情形正如：

清晨看到爱人胸前留有其他女子乳房的爱痕，
年轻女子既未长吁短叹也未喃喃低语，
她用双手捧起清水洗涤脸庞，
趁机将眼中流泪掩饰过去。（45）

爱人移情型的大胆女主角的情形正如：
（男主角对友人说起妻子对自己偷欢的反应）

（妻子的）情敌睫毛美丽修长，
她用红色莲花脚在我脸上刻画涂抹，
妻子清早看见，并无恶言相向，安宁如画，
她不叹息流泪，低下头去，手掌托起镜子递给了我。（46）

爱人移情型的出轨女主角的情形正如：

看见爱人脖颈上留下的珍珠手镯印痕，
鹿眼女害怕别人发现，未说刻薄话，
她远远地看着女信使的脸，
泪水盈眶，从眼中唰唰流下。（47）

爱人移情型的妓女的情形正如：

“怎能忍受你胸膛留有其他女人乳房的痕迹？
你得给我你早先承诺的钱财宝物！”
妓女说完，用手从犹豫不定的爱人那儿，
一把拿过了叮叮作响的纯金手镯。（48）

先是鄙视爱人，继而懊恼后悔，这是爱人失和型女主角。她的表现为激动、苦恼、慌乱、叹息、哭泣，等等。

爱人失和型的纯朴女主角的情形正如：

出于羞涩没有安抚丈夫，
也没有对女友仔细述说，
摩罗耶山的微风扑面而来，
带给她强烈持久的内心寂寞。（49）

爱人失和型的中等女主角的情形正如：

未向女友倾述，她的内心痛苦，
想对女友述说，羞涩使其却步。
想说争吵之事却无法开口，
面对女友，她只得低下头部。（50）

爱人失和型的大胆女主角的情形正如：

哎呀！眼睛哟，你为何变得血红，
手啊，你为何举起莲花将他威胁？
嘴啊，你为何不识情趣愤怒争吵？
倒霉的人啊，它们的好处难以识别？（51）①

爱人失和型的出轨女主角的情形正如：

妈妈啊！愤怒之中失理智，爱人被我好羞辱，
无视长者与家族，丢失稳重之财富，
远离同伴与伦理，舍弃羞耻如草木，
大河长流捧几滴，命运强大我认输！（52）

爱人失和型的妓女的情形正如：

女友啊！我的莲花手有了莲花标志，木星住在我的
吉祥屋，梵天在我的额头画了吉祥果，
我却朝着兑现这一切的人发火，
我这青春被蹉跎！（53）②
呸！我这贱命贱身与德行！呸！

在幽会地没有见到意中人，内心复杂，她便是爱人爽约型女主角，其表现是忧郁、叹息、苦恼、唠叨、惧怕、呵斥女伴、忧虑、流泪、昏迷，等等。

---

① 该句有两层含义，可以有两种读法。一种是可以视为女主人公自言自语，另一种可以视为女友对她说话。《味花簇》中多处都有这种一句两读或一词两解、甚或是一词多解的艺术修辞法。这句诗中的 arasajña（不识趣，不知趣）暗含了舌头（即品尝艳情味的工具之一）一词：rasajña 或 rasajñā。

② 这句话的意思是，梵天许她好运，但只有女主人公即妓女的相好才可使这些虚幻的“吉祥果”得以成熟。在妓女看来，赐予钱财宝物的相好（顾客），似乎要好于梵天，她对得罪相好感到十分懊恼，因此自责。

爱人爽约型的纯朴女主角的情形正如：

女伴们不停地发誓，新婚的莲花眼被骗到凉亭，
看到空无一人，她焦虑于离开此地还是等候期盼。
凉亭一带的黑蜂在迦昙波树上喧闹嬉戏，
眼神触及，内心痛苦却又充满渴望。（54）

爱人爽约型的中等女主角的情形正如：

来到幽会地的屋子，
鹿眼女眼里空空如也，
她下唇一动不动，屏声静气，
半睁眼，半字语，半口槟榔叶。（55）①

爱人爽约型的大胆女主角的情形正如：

莲花眼见到凉亭空无一人，明白爱神的虚情假意，
她没有告诉女信使，也未向好友咨询。
“乐生、作乐、月顶、诃罗，青项、执戟者、湿婆，
请您赐福庇佑！”她赞颂这些光辉的美名。（56）②

爱人爽约型的出轨女主角的情形正如：

跨过羞涩之河，披上浓密的黑夜面纱，
她脚踏稳重的蛇冠到了幽会地，未见爱人，

---

① 此句中表示“一半”的 arddha 疑为 ardha 的误写，因为其他两个版本都为 ardha，参见英译本第 104 页和 1981 版第 165 页。本书（第 69 页）和 1991 版第 140 页都为 arddha。现从英译本译出。

② 这些称呼都是湿婆的诨名，而 Śiva 一词有吉祥的意思，bharga（光辉）也是湿婆的名号之一。女主人公向湿婆祈祷，希望天神帮助她解除爱的煎熬和痛苦，送来爱的清凉和幸福。

满心痛苦，只见四周乌云密布，雷声轰鸣，
如同死神猛烈发怒，水牛迷狂发情。（57）

爱人爽约型的妓女的情形正如：

一个妓女精于作弄大家，
一次被某个妓女假话骗倒，
鲜花盛开，美丽迷人，黑蜂涌动，
宛如幽会凉亭睁眼讥笑。（58）

思考爱人不能前来幽会地的原因，这是期盼爱人型女主角。爱人远游型的男主角，限于白天，不到幽会地，不属此列。男主人公的活动在白天，并须回家，因此幽会地被排除。[①]期盼爱人型女主角的表现是缺乏情欲、苦恼、打呵欠、捶打肢体、打颤、哭泣、讲述自己的情况，等等。

期盼爱人型的纯朴女主角的情形正如：

“爱人此时还没来到，
多半已到别的女子处求欢。”
羞涩的她这样想，没问女友，没叹息，没打颤，
只是脸颊如同成熟的洋葱苍白泛光。（59）[②]

期盼爱人型的中等女主角的情形正如：

“亲爱的女友没去引他前来，还是他怕蛇咬，
或是我的气话阻止了爱人？”

① 这里说的是区分爱人远游型女主角和期盼爱人型女主角的依据，即以男主角（男主人公）活动的时间范围与回家与否为根据。

② 2011 版第 74 页此句中的 palāṇḍuraruci 是印刷错误，正确的是 palāṇḍu pāṇḍura。参见英译本第 114 页和 1991 版第 148 页，1981 版第 175 页同样印错了该词。这里依据英译本译出该句大意。

长着新莲脸的她这样说道，泪水夺眶而出，
却借口说耳上金花粉掉落伤了眼睛。（60）

期盼爱人型的大胆女主角的情形正如：

“兄长似的凉亭，女伴似的茉莉花，亲戚似的芒果树！
母亲似的黑夜，父亲似的黑暗！”我在问你，
克里希纳身如黑云，令人喜悦，
为何此刻他还未来到这里？（61）

期盼爱人型的出轨女主角的情形正如：
（女主角对女友说：）

云雨交织中沐浴，茂密森林住下去，
点滴清凉檀香膏，侍奉心生之爱神，
清醒守夜遵誓愿，抛却羞耻为布施，
哪种苦行还须修，眼中贵客不现身？（62）

期盼爱人型的妓女的情形正如：

亲爱的人，怎么一直不来凉亭？
如此这般，在心里想了好久。
妓女渴望钱财宝物，
汩汩泪水自眼窝往下流。（63）[①]

“今天是我的爱人要来的日子”，说完诸如此类的话后，开始准备与之

① 此句中的 akṣālayan（niṣpatadaśrudhārā）（参见 2011 版第 78 页，1981 版第 180 页，1991 版第 153 页），在英译本第 118 页为 asrāvayan（niṣpatadaśrudhārā）。

鱼水交欢的一切，这是妆扮以候型女主角。vāsaka指的是 vāra（约好的时间和地点）。妆扮以候型女主角的表现是思念、与伴友嬉笑、询问女信使、准备梳妆打扮、盯着大路，等等。

妆扮以候型的纯朴女主角的情形正如：

戴上星星般亮丽的项链，
扎上蔓藤为腰带，点灯但未添足油，[①]
远远看着女友正按旨意筹备相会之夜，
新婚美颜女笑开了口。（64）

妆扮以候型的中等女主角的情形正如：

为展现才艺，莲花眼心血来潮扎了白莲花环，
她一边好奇地盯着画，一边瞧着门，
为盖过女友风头，她戴上新饰物，
爱神脸上含笑，对此心知肚明。（65）

妆扮以候型的大胆女主角的情形正如：

身上戴饰品，浓烈香气熏头发，
床边铺上槟榔叶，槟榔果子也备好，
盖多吉花香气迷人，鹿眼女身姿靓丽，
与金手镯一道照亮屋子，这一日好难熬。（66）[②]

妆扮以候型的大胆女主角内心充满渴望的情形正如：

① bahalasneha（丰富的油，大量的油）还有浓烈的（bahala）爱情（sneha）、深厚的爱情（友情）的意思。这是双关。

② 这里以女主角的各种装饰打扮，衬托其心中的等候之急与思念之苦。

我俩如身处异地，分离该是多么痛苦难熬。
如若合为一体，则无法对视脸上绽开的笑。（67）[①]

妆扮以候型的出轨女主角的情形正如：

借口支走婆母去睡觉，熄灭微弱的灯火，
像心爱的小鸽子发出信号声，前往幽会地静等。
两腮泛光，蔓藤似的身体在床两边久久地翻来滚去，
莲花手不住地伸出床沿摸索着爱人。（68）

妆扮以候型的妓女的情形正如：

客人褪去上衣，索要胸衣；客人把手放在乳房，
便要黄金腰带；客人接吻，则要项珠饰头上。
如此想着，她以檀香膏和麝香涂抹身体。
还有什么财宝是妓女不会用来尽情满足渴望？（69）[②]

爱人总是懂得她的心思和行为，她是爱人钟情型女主角。其表现是在园林中游乐、极度喜悦、自负、满足心愿，等等。

爱人钟情型的纯朴女主角的情形正如：

（女主角对女友说话）

腰不苗条乳不大，身姿不美臀不阔，
步姿呆板眼无波，舞蹈乏力不稳健，

① 此句似乎也可译为：我俩有身体，如若处异地，内心多凄苦；如若在一起，彼此无对视，笑脸在何处？

② vāra 作为财宝，是吠陀用法，该词也指情人之间约定的时间和地点。Vitanute（膨胀、发展、延伸、扩充）暗含了 vitanu 一词，vitanu 即无体是爱神的名号之一。此处是一种惟妙惟肖、带有讥讽的双关。

语言谈吐不机智，诙谐玩笑乏深意，
爱人痴情仍不改，真心于我为哪般？（70）

爱人钟情型的中等女主角的情形正如：

他向我求欢，我说不，
他抓我裤带，我说不，
尽管如此，丈夫没有去别处，
女友啊，我该如何来应付？（71）

爱人钟情型的大胆女主角的情形正如：
（女主角对女友说话）

那些美丽的莲花眼[1]真有福气，
爱人赞美她们的脸庞，嫩芽似的嘴唇、语言、笑声与舞姿，
女友啊！我的爱人没有听过、见过、想过其他女子，
梦里也不走神，他怎么还会想到我和她们的差异。（72）

爱人钟情型的出轨女主角的情形正如：
（女主角对女友说话）

每一家的莲花眼都有自己的金腰带、耳环和金手镯，
它们铮铮有声、发音优美，从未停过，
女友啊！无论我在密林、城镇路上，
或在屋里、友伴中间，
亲爱的为何眼神不看四周只盯着我？（73）

① 这里的“莲花眼”和后边的“美眉”等代指美丽的年轻女性。

爱人钟情型的妓女的情形正如：
（女主角对女友说话）

每一间屋子的鹿眼女都抛媚眼，
宛如甘露海涌出的河流长出莲花美丽惊艳，
多姿多彩的情爱技艺写就绚丽如画，
不知年轻情郎为何将钱财向我痴情奉献？（74）

要么去与他幽会，要么叫他前来相会，这是追求爱人型女主角。她的表现是穿戴与时机相宜的衣服与饰物、疑虑、聪明、熟练、狡猾、大胆，等等。这些是出轨的女主角的特征，妻子的特征也是如此。（因为妻子不能隐藏或缺乏白色饰物等。）①

追求爱人型的纯朴女主角的情形正如：
（女友对女主角说话）

傻丫头啊！长夜漫漫是友伴，闪电信使来邀请，
乌云雷声真吉祥，神汉指路可启程，
黑暗无边真吉利，蟋蟀有语赞美声，
会合爱人时机到，羞涩矜持不随行。（75）

追求爱人型的中等女主角的情形正如：
（男主角对女主角说话）

妙腰女啊！走在路上你不怕蛇咬，
手臂一碰你浑身颤栗，
乌云雷声你不怕，
我一出声你侧脸。如何对你？（76）

① 这里的定义说明原文编校方面或许存在失误等问题。括号中的话为英译本所载。

追求爱人型的大胆女主角的情形正如：
（女友对男主角说话）

硕大乳房屈腰身，美足一双多嫩柔，
若非思念之车有，夜间她能把路走？（77）

追求爱人型的出轨女主角的情形正如：
（女主角对女友说话）

女友啊！女人想急切出门会合爱人，
乌云是太阳，夜晚是白天，
黑暗是光焰，树林是客店，
误入歧途的邪路却是大路朝天。（78）

借助月光去和爱人相会的女主角的情形正如：

月亮升起，用檀香膏涂肢抹体，
她脸带微笑启程，
爱神手持茉莉花箭，
射中她的心灵。（79）

黑夜中去与爱人相会的女主角的情形正如：

自由追求爱情的人，黑暗中闪烁的眼睛，
白天绽放的水莲怎能与之相比？
即便是那青莲也不匹配，
因为它只是开在月光里。（80）

白天和爱人相会的女主角的情形正如：

应小村庄头人邀请，家人们热情地一起
启程参加为莲花眼举行的喜庆仪式，
借故留下，一对年轻人笑着走近闺房里，
彼此拥抱，大汗淋漓，脸腮润湿。（81）

追求爱人型的妓女的情形正如：

妓女去幽会的凉亭，与施主爱人相聚。
胸衣闪闪发光，绚丽的蔓藤腰带叮当有声，
胸衣下面缚住水罐似的乳房，坚挺颤动，优美迷人，
尽情欢爱，真金装饰品①颤动，声色勾魂。（82）

8种女主角的特点描绘如下：纯朴女主角的突出特点是羞涩，中等女主角以羞涩却又喜欢情爱为主要特色，大胆女主角以张扬为主，稳重的女主角以坚定自信为主，不稳重的女主角以不自信为主，较为稳重的女主角以较为自信为主，年长者更为亲密，年轻者较为疏远，出轨的女主角以行事诡秘为主，纯朴女主角宛如处女（kanyakā，少女），妓女以获取钱财为主。

听说爱人决意离开，手镯从我手臂褪下，
亲友般的泪流个不停，
刹那难耐，我的心决意走在前边，
所有好友都已出发，命啊，谁把我抛弃？（83）②

根据前述古代经论所载，最开头时，爱人决定去另一个地方，她应视为第9种情形的女主角：预知分离型女主角（proṣyatpatikā）。她不属于爱人远

① alaṅkṛti一词在《味花簇》梵文本2011版第95页和1991版第180页中为avaṅkati，而英译本第142页和1981版第211页为alaṅkṛti。根据上下文语境，此处应为alaṅkṛti。

② 这里开始描述女主角的第9种情形即预知分离型，它似乎可以视为爱人远游型女主角的变体。

游型、爱人爽约型和期盼爱人型女主角，因为她的爱人就在身边。（译者按：此处有部分文字重复，故省略未译。）她也不是爱人失和型女主角，因为没有争吵和对爱人的羞辱不敬。她也不是爱人移情型女主角，因为爱人没有和其他女子交欢的痕迹，并且女主角并未表现愤怒的情形，无语调变化，也无沮丧和偏心的表现。她也不属于妆扮以候型女主角，因为没有约定时间地点，也没有为相会作各种准备和忧郁的表现。她也不是爱人钟情型的女主角，因为一开头爱人就与她分开。爱人钟情型女主角始终与爱人在一起。按传统说法，丈夫离开，女主角就会阻拦他，否则她不能体验丈夫的钟情。她也不是追求爱人型女主角，因为后者的丈夫无论如何不会去别处，后者不会出现忧郁、流泪、叹息、在园林中游乐、极乐等情境。她不会出门寻求交欢之乐，因此不应视为追求爱人型女主角。预知分离型女主角将出现内心的强烈痛苦，她的主要特征是爱人一开头就到另一个地方去。她是预知分离型女主角，她的表现是语调有变化、沮丧、出现障碍、忧郁、苦恼、昏迷、叹息、流泪，等等。

预知分离型的纯朴女主角的情形正如：

爱人低声说将出门远行，
细腰女脸色平静往下沉，
女友悄悄地来到蔓藤凉亭，
发出杜鹃迷醉的柔音。（84）[1]

预知分离型的中等女主角的情形正如：

爱人告知将要出门远行，
鹿眼女没有长叹，双眼无泪涌出，
头发在额头聚集，

① 大意是指女友模仿杜鹃的叫声，吸引纯朴女主角的爱人注意，使他由鸟声联想到爱情，而取消行程。

宛如阅读她的生命之书。（85）

预知分离型的大胆女主角的情形正如：
（女主角对克里希纳说话）

即使抛弃身躯，分离之苦也难以离开这些美眉，
雅度之主啊！我双手合十，请告知我真实，
亲戚们敬献的槟榔、鲜花、檀香膏及祭水，
它们在来世是否也催生毒热难敌！（86）

预知分离型的出轨女主角的情形正如：

还有哪一种罪恶我没有为你犯下，
脚踏蛇顶，不敬尊者，背弃伦理，
在你启程时，我的身体进了百苦狱，双眼进了
叫唤狱，内心煮在屈辱的铁锅狱。（87）[1]

预知分离型的妓女的情形正如：

妓女握住爱人的双手，
眼里含着泪水告诉他：
很快与君别离，手镯会褪出
手背掉下，请给我指环吧！（88）

即使爱人对她不好，她也对他好，这是上等女主角，其所有行为都是优秀的。

① 女主角对自己的身体说话，以自责口吻表达即将面临的分离之苦。

上等女主角的情形正如：

丈夫走到床边，胸前留下五颜六色乳房爱痕，
美眉用甘露般的语言亲切地问候他，
化灿烂而吉祥的笑为檀香膏涂抹他，
化娇媚奇美的眼神为水莲花礼敬他。（89）

爱人对她不好，她也对他不好；他对她好，她也对他好，她是中等女主角。
中等女主角的情形正如：

犯了错的爱人抚摸胸衣，她扭过脸去，
眼角斜视，发出爱神愤怒而恐怖的红色花箭，
爱人安抚，美眉送大礼，爱似如意藤，
笑容温柔，话语迷人，似蜜酒飘香。（90）

即使爱人对她好，她也对他不好；无缘无故地发怒，她得名旃荼女（caṇḍī，难近母）。她无来由地发火，因此是平庸女主角。

平庸女主角的情形正如：
（女友对女主角说话）

你走路时，他用莲叶为你的莲花脸遮阴，
在你的路前，他洒下白檀香膏送来凉意，
那时你却对爱人怒目而视，你的眼睛宛如
由珊瑚河的波浪冲刷而疲劳的莲花叶子。（91）

为免冗长，对于各类女主角的上等、中等、平庸的情况，不再逐一举例说明。

令人信任，感觉亲密，陪伴左右，这是女友。她的行为是（为女主角）化妆、戏弄、开导、逗趣等。

化妆的情形正如：

女友在金山似的乳峰一带，
借口描画爱神的摩羯鱼头饰，
悄悄画了爱人清晰迷人的嫩叶手，
莲花脸用莲花将女友敲击。（92）

戏弄的例子是：
（女友对男主角说话）

团团雨云在各方激起巨响（dhvani），
地上到处都降下倾盆大雨，
我的女友由此产生强烈爱情，
你居然对此无动于衷，我真诧异！（93）

开导的例子是：

快乐的女友啊！你出发去凉亭
看望克里希纳之前须斟酌再三：
白天有嗡嗡叫的蜜蜂飞来飞去，
夜晚有月光鸟的嘴不停震颤。（94）[①]

逗趣的例子是：

“请告诉我，房屋墙壁上的画像，
谁是世界之主（毗湿奴）十个化身中的第七？”
听见女友的这一番话，

① 后两句话暗示女主角美似莲花和夜月，蜜蜂与月光鸟会飞去停栖或在其四周绕飞。

悉多即刻以微笑作答。（95）

爱人也像女友一样开玩笑，这也是逗趣。例如：
（穆罗之敌即克里希纳问配偶拉达）

“细腰女啊！你为何用眉毛暗示而非以语言发指令？”
穆罗之敌笑着这样问她。
频婆果嘴唇被他的牙咬得疼痛难忍，
拉达只得脸庞朝下。（96）

男主角也像女主角一样开玩笑，例如：

向水发誓，而恒河在你头顶，向火发誓，
而火是你的眼睛，向蛇发誓，而蛇缠绕你的身子，
因此你就留下赌博时偷走的项链，
山王之女笑着奚落湿婆。愿湿婆[①]赐福你！（97）

女信使（dūtī）的活动是秘密进行的，她的职责是牵线搭桥，为分离双方通风报信等。

牵线的例子是：
（女主角对女信使说话）

夜幕降临，黑暗已升起，
女使啊！爱神已经睁开双眼，
不要食言，去做你该做的事，
我的心思全部栓在了他的身上。（98）

① 湿婆的原文 śiva 还表示“吉祥”“幸福”等意思。

为分离的双方报信的例子是：

命运之神（梵天）在地上创造了灯苗，
因为命运之力驱使，只剩最后一根灯芯，
我们向您俯首进言：吉祥的克里希纳，
您快一点添油，以免三界陷入黑暗之境！（99）[①]

艳情味在论述男主角、女主角二者时都会涉及，因此这里对男主角进行论述。

男主角分三类：丈夫（pati）、出轨者（upapati）、浪子（vaiśika）。

丈夫是按照仪轨结婚的人。例如：

月亮啊！请你送给她柔和清凉的甘露雨，
蛇王啊！为何迟缓？快用蛇冠为她轻柔地扇去清凉，
恒河啊！请给她洒下合欢树一般的凉水，
这位山王之女异常疲倦，因为她一路遭受毒日光。（100）

丈夫分为四类：专一型（anukūla）、公正型（dakṣiṇa）、无耻型（dhṛṣṭa）和虚伪型（śaṭha）。

任何时候都避而不见其他女子，永远热爱她，他是专一型男主角。例如：

地母，你变温柔点！太阳，你变凉爽些！
大路啊，再短一点！风啊，吹走热汗！
弹吒迦林啊，再近一点！山峰啊！走到大路边！
悉多与我一起焦急地往树林赶！（101）

对所有女子都有自然的爱，他是公正型男主角，例如：

① 这首诗包含双关，因此还可以这样翻译：梵天（dhātrā）在地上（dharāmaṇḍala）创造了月亮脸，她已到生命的绝境（carama），因受命运左右，我们向您俯首进言：吉祥的克里希纳！您赶快用爱情（sneha）将三界从黑暗中拯救。

莲花眼成千上万，一齐出现在眼前，
我的双眼该往哪儿放？
克里希纳想着，身躯稳重，
兴奋地闭上一双莲花眼。（102）

一再做错事，却无所畏惧；一再被拒绝，却始终前来相会，这是无耻型男主角，例如：

他的莲花手被花环捆着，被拒之门外，
他远远地看着我，知我已入睡，便近身旁，
当我在床沿寻找金手镯与珍珠，[①]
看见这个无耻的家伙正睡在我的边上。（103）

善于哄骗年轻女子，他是虚伪型男主角，例如：

头戴花环，额头画了叶型饰纹，
双臂佩戴臂镯，珍珠花环在胸口，
美目男获信任，借口扎腰带，
他用手解开鹿眼女的裤带，很温柔。（104）

破坏传统的规矩，他是出轨型丈夫。例如：

疑虑重重，双眼和双眼不敢对视，
臂饰声令人战栗，不敢抱在一起，
牙齿很少接触，圆润嘴唇不相吻，
彼此无细语，情人交欢有何趣？（105）

① 手镯从手背上掉下，说明分离和相思之苦导致女子憔悴消瘦，暗示女主角实际上对男主角仍然存有很深的感情。

出轨型男主角也分四类：欺骗是其共性，也有其他不一致的特征。
喜欢同许多妓女交欢，这是浪子。例如：

腰带发出悦耳声，肚脐温柔又美丽，
脖颈一带多彩声，喜闻一音如鸽子，
迷醉鹧鸪一双眼，无体爱神搭戏台，
我们翘首以期盼，娇媚佳丽共游戏。（106）

浪子也分为上等、中等、平庸的三类。
钟情于爱人，即便是她生气，也依然亲近安抚。这是上等的浪子。例如：

看到爱人美丽的长睫毛眼和美似红莲的眼角，
他没高声说话，没有露微笑，也没嚼槟榔，
汗毛竖起，两腮放光，坐在床沿，
脸色朝下，在头上编织珍珠花环。（107）

不会表现对爱人的愤怒、喜爱，但通过其行为动作，他可以理解女主角的爱。他是中等的浪子。例如：

她的脸上没有笑意，她的话中没有柔情，
她的眼如红莲美丽，我得稍微等她一会，
她在准备花环，在乳房上画爱神叶饰，
茂密头发正在熏香，傍晚时看上去真美。（108）

平庸浪子指不害怕、不同情、无耻，在交欢时不遵循该做与不该做的原则。例如：

他的心里没有羞耻，

无所畏惧，缺乏同情，
我娇弱美艳，恰似波古罗花房，
不要让我再落入他的手心！（109）

既傲慢又机智，这是虚伪的浪子。例如：

美眉女可怜的目光落到爱人身上：
“你心似雷杵，语言行为很虚假。”
他听完后借口出门，没有风度教养，
没有和她说话，甚至也没看一眼她。（110）

用语言和行为暗示交欢，这是机智。用语言暗示交欢的例子是：

细腰女啊！夜晚你要出门，
无论何时，哪个方向，都如密发漆黑，
在河流岸边，在树林附近，
谁会作你的知心伴侣？（111）①

用行为暗示交欢的例子是：

爱人手上拿着一个金色柑，
月亮脸在房屋墙上画的太阳上涂了一团。（112）②

出门远行的男主角分为丈夫、出轨者、浪子等三类。接下来将逐一进行说明。
（出门在外的丈夫的情形）

① 男子问女子的话，暗示他可以陪同她前往幽会。
② 手里拿着金色的柑橘，暗示抚摸女子乳房；太阳画像上涂抹一点，暗示女子在夜晚即太阳下山后，可以与之幽会。

大腿是芭蕉，眼睛是青莲，发束如水草，
面庞是月亮，语言是甘露，腰部是莲根，
肚脐是井泉，肚纹是小溪，双手是嫩叶，
爱人住心间，驱散热与苦，何愁无安宁？（113）①

（出门在外的出轨者的情形）

美目女去湖里快乐戏水，
我借故立即来到路中，
记得她眼波流转格外美丽，
暗笑着接受了我的情意。（114）

（出门在外的浪子的情形）

我仍旧记得城里美目女欢爱的行状，
没有握住的胸衣落下了地，
眼睛直视，笑声响亮，
圆脸上扬，“不”字被我偷去。（115）

反应迟钝的男主角是假主角。例如：

我在寂静的屋里使尽各种委婉的法子，
借口采花要去树林，睁大眼睛，
借口拿槟榔而敞开乳房，他一无所知，
信使啊，我还要如何努力才能让他解风情。（116）

① 这里的众多明喻中，喻体皆为令人感到凉爽的事物，它们看似解除旅人的暑热亦即旅人在外思念爱人的孤寂痛苦，实则增加了分离之苦。这是该诗的巧妙和耐人寻味之处，即以一连串的比喻，增加文本内在的矛盾和张力。

不能说有多少种女主角，便有多少种男主角，因为女主角是按爱情的状态区分的，而男主角以其本性差异为特色。男主角的四种本性是：专一、公正、无耻和虚伪。

如果按照爱情状态区分男主角，那么人们得接受期盼爱人型、爱人爽约型和爱人移情型等男主角。那么，幽会的状态时机、按照传统区分的出门和与他人有染的担忧、欺骗或与他人偷欢所遗留的痕迹，等等，都属于男主角，而非女主角。真的如此，将会产生虚假的味（rasābhāsa）。

配角（narmasaciva）有四类：伴友（piṭhamarda）、情人（viṭa）、随从（ceṭaka）、丑角（vidūṣaka）。

安抚发怒的女子，这是伴友。例如：

你发的哪门子怒火？恳请你多说些同情话。
愿地上长久弥漫甘露般的芳香！
愿你的双眼充满思念！你生他气而一再侧脸，
我们却把他美妙的千亿苦行赞扬！（117）[①]

精通情爱艺术的便是情人。例如：

白睡莲之主月亮升起，诸尊风神大显身手，
黑蜂嗡嗡令人害怕，爱人在不远的地方。
手持花箭的爱神医生等候味的成熟，
苗条女，你为何还有傲慢病而不投身极乐交欢？（118）

善于给男女双方牵线者，是随从。例如：

她是月亮脸美女，他是喜乐之子，

① 这几句叙述女主角（雪山女神乌玛）埋怨男主角（湿婆大神）因修炼苦行而漠视、忽视自己感情的神话故事。

命运作主，两人邂逅于凉亭小屋，
这时候的太阳真是厉害至极，
随从借口去池中喝口水而走出。（119）

利用身体的滑稽动作制造笑料，这是丑角。例如：

将莲花脸带到床边，
我想解开她的胸衣急不可等，
正在这时，丑角一次又一次地
模仿清晨小公鸡的叫声。（120）

瘫软（stambha）、出汗（sveda）、汗毛竖起（romāñca）、变声（svarabhaṅga）、颤抖（vepathu）、变色（vaivarṇya）、流泪（aśru）、昏厥（pralaya），这些是8种真情（sāttvika）。例如：

你的声音有变，眼中流泪，双乳出汗，下唇颤抖，
腮边苍白，身体汗毛竖起，头脑昏胀，
目光懒散，双脚瘫软，这个时候，
你在王家大道是否见到尼迦摩国王？（121）[①]

艳情味的常情是爱（rati），它分为两种：会合艳情味（sambhoga）和分离艳情味（vipralambha）。

会合艳情味的例子是：

雨云天空滚，月亮在漫步，鸽子低声吟，
群星在降落，恒河之波在汹涌。（122）[②]

① 这里的话，涉及前边提到的各种真情，但“懒散”不属于真情，而是一种不定情。
② 这几句话也可以这样解释：女主角头发浮在背上，脸色紧张，处于甜蜜的交欢中。鸽子低声呻吟，暗示她在欢爱中的呻吟。项链掉落，肚脐上的纹饰因为交欢而剧烈抖动。

新鲜雨云升起时，为了瞧瞧你走路，
莲花脸啊莲花脸，呼吸提到喉咙边。
她的胸口长翅膀，飞去看你月亮脸，
翅翼宛如莲花叶，对此我能再多言？（123）

分离艳情味包括十个阶段：渴望（abhilāsa）、思念（cintā）、回忆（smṛti，anusmṛti）、赞美（guṇakīrtana）、烦恼（udvega）、悲叹（pralāpa）、疯癫（unmāda）、生病（vyādhi）、痴呆（jaḍatā）、死亡（nidhana，maraṇa）。①

期盼相会，这是渴望。例如：

在她美妙身体池，心与眼睛已沉落，
心重更是沉得深，眼轻到处去漂泊。（124）

急于了解（爱人的）容貌、喜乐等种种特征，这是思念。例如：

今天我应在凉亭，模仿杜鹃甜美声。
拉达误以春天到，搭起眼莲花拱门。（125）

与爱人相关的行为激起心中的潜印象（samskāra），这种认知就是回忆。例如：

罗摩为罗什曼那久久的痛苦而震惊，他未显露痛苦，
未发出灼热叹息，也未将眼泪止住，
他反复回忆毗提诃国王的公主悉多，变得憔悴虚弱，
旋风般猛烈燃烧的是爱情之苦。（126）

① 这些叙述源自《舞论》第 24 章的相关内容（XXIV:168-190）。婆罗多在《舞论》中将其视为十种爱情阶段或状态。

赞颂与之分别后的爱人，这种描述就是赞美。例如：
（男主角对友人说话）

朋友啊！
抚摸乳房部位才是真抚摸，
注视她的眼睛才是饱眼福，
叙述交欢的场合才是真场合。（127）

爱情的烦恼引起“丢掉所有东西”之类的言语，这被视为烦恼。例如：

月亮乃为毒树根，春天阻挡云同情，
夜晚乃爱神刀剑，梵天啊，我要怎么做才行？（128）

悲叹就是有关爱人的想象性行为。想象的原因是内心的激动不安，激动的原因是焦愁渴望。例如：

双眼未睹他人，心思专一忠贞，
双手未触他人，现在我该作甚？（129）

焦虑和苦恼等等造成心思混乱，进而引起涉及爱人的徒劳行为，这是疯癫，它分为身体疯癫与语言疯癫两种。

身体疯癫的例子是：

看到月光投射的影子，
他视之为鹿眼爱人的脸并与之嬉戏，
他将影子沉默不语视为傲慢恼怒，
他伸出汗毛竖起的莲花手抚摸触及。（130）

语言疯癫的例子是：

嗨，月亮啊，鹿眼女脸庞为何独一无二？
爱神国王啊，你所见的莲花眼也是唯一。
黑蜂啊，你有嗡嗡声，身躯不及她，
呸！所有行为都无益，再看一眼也不值！（131）

爱的痛苦引起憔悴、苦恼等疾病，这是生病。例如：

爱神有弓箭，住在人心中，
眉毛和眼角，也住你心里，①
这种相似出现后，主人如此去爱她，
她的身躯已憔悴，一命终将归无体。（132）②

痴呆正是分离的痛苦造成的生命状态。例如：

手镯静无声，衣下乳房无晃动，
眼神亦无力，眼珠亦不动，耳环亦未跳刚舞，
她的身躯已憔悴，无异作好画一幅，
耳闻君之大名后，她却汗毛往上竖。（133）

死亡（nidhana）不吉利，因而不举例说明。
目睹爱人（darśana）分为三类：梦见、观画所见、亲眼所见。
梦中见到爱人的情形正如：

未从乳峰取项链，未从手上褪手镯，
未从耳朵盗金饰，

① 这里暗示女子的眉毛是弓，眼角是箭，与爱神的弓和花箭无异。这是极言爱情。
② 无体（atanu）是爱神的称号之一，传说爱神被湿婆大神的第三只眼睛烧毁了身体。atanu 还有“性爱”“大的”等意思。“相似性出现”等词语暗示男主角须改变两人分离苦恋的局面，否则憔悴的女主角不堪思念，很快就会香消玉殒。

不知谁是这个贼，手持波古罗花饰，
将我心儿竟偷去。（134）

画中见到爱人的情形正如：

“他为何未扯下裤带，未在乳房
留下指甲划痕，未以牙齿咬在下唇上？”
看到画布上的爱人画像，痴情女纳闷，
但却无法抛开鱼水恩爱的幻想。（135）

亲眼见到爱人的情形正如：

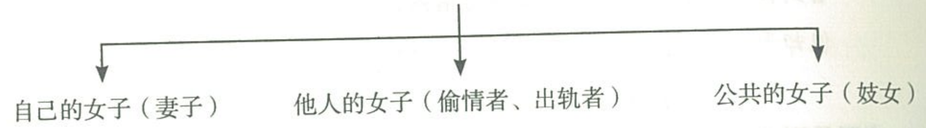
心啊，别激动！亲友般的羞涩，别苦我！
兄长般的眨眼，停一下！尊敬的爱神啊，赐我刹那间！
头顶孔雀翎毛，耳戴青睡莲，手持竹笛，
美妙的克里希纳，出现在眼前！（136）

我热情地创作了这部《味花簇》，
它美妙无比，醇酒如蜜，
它蜜汁丰富，不断涌出，
愿诗人留意，奉为耳饰！（137）
父亲叫群主，他是诗人群中的庄严顶饰宝，
他的国家是毗提诃，恒河波浪在其间蜿蜒，
吉祥的般努达多自创诗歌，写成《味花簇》，
愿它与语言女神耳朵上的天树花①竞相开放！（138）

① pārijāta，珊瑚花，深红色，是传说中的天国神树，学名 Erythrina Indica（刺桐）。相传众神翻搅乳海时所出，为因陀罗所有，后为毗湿奴所获。古人译为天树王、园生树等。它是天界（Devaloka）的五棵神树之一，它们是 Mandāra、Pārijāta、Santāna、Kalpavṛkṣa、Haricandana。参见 Vettam Mani, *Purāṇic Encyclopaedia*, Delhi: Motilal Banarsidass Publishers, 10th Reprint, 2015, pp.378, 572；林光明、林怡馨合编：《梵汉大辞典》（下册），台北：嘉丰出版社，2005 年，第 854 页。

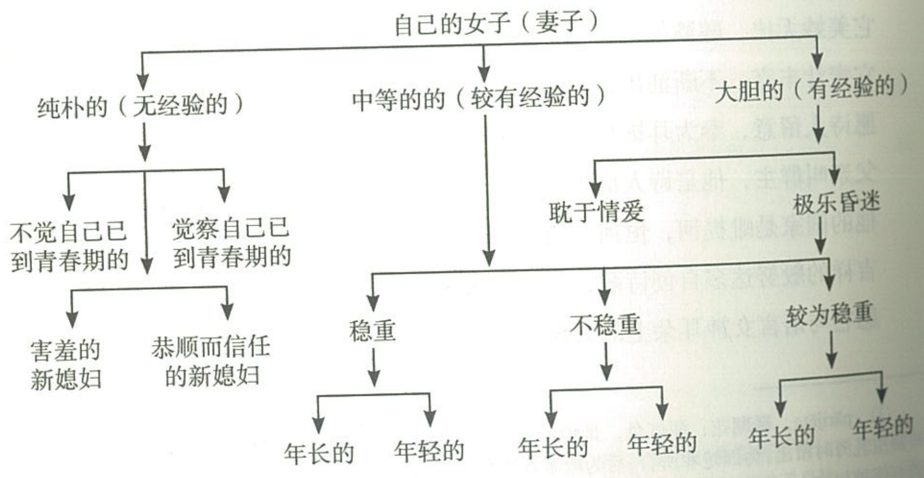
《味花簇》的主角、配角分类示意图

图一：女主角分类示意图



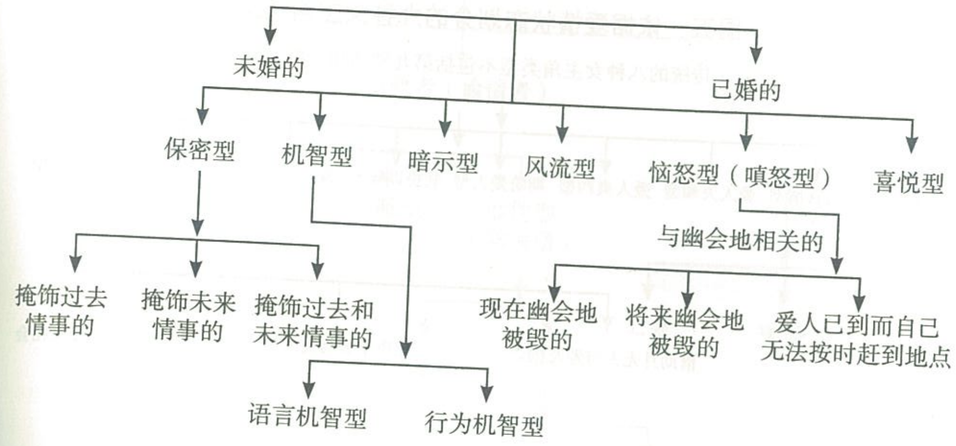
参见正文第2句以下

图二：自己的女子分类示意图



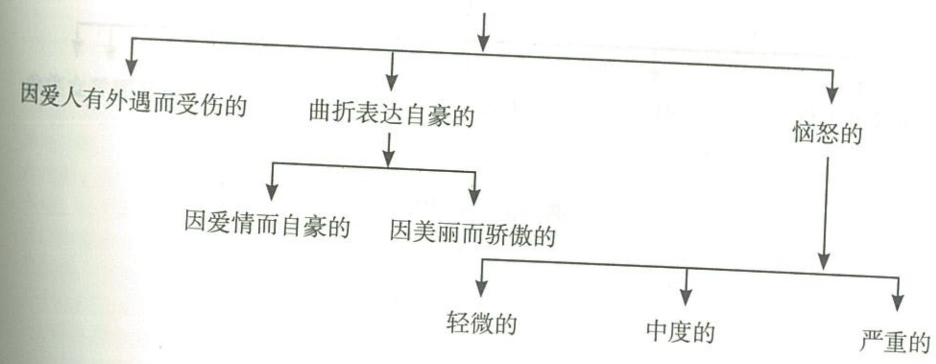
参见正文第3至21句

图三：他人的女子分类示意图



参见正文第22至32句

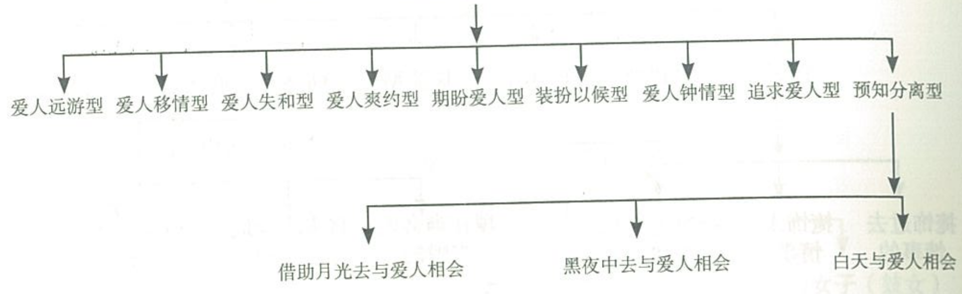
图四：三种女子（妻子、情人、妓女）分类示意图



参见正文第33至38句

图五：依据爱情状态划分的九种女主角类型

（传统的八种女主角类型不包括第九种预知分离型）



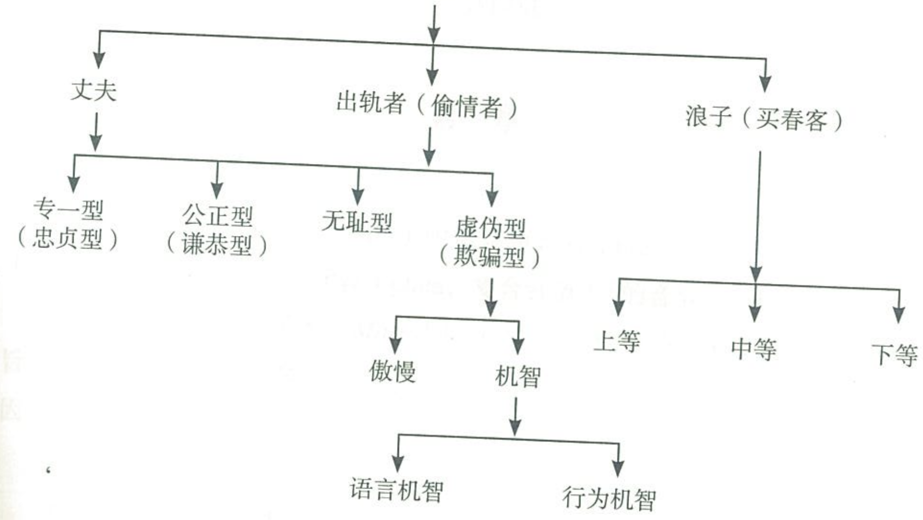
参见正文第39至88句

图六：女主角三分法



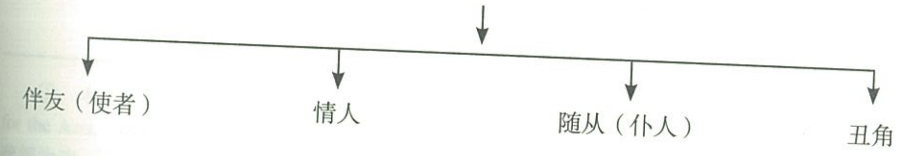
参见正文第89至91句

图七：男主角分法



参见正文第100至115句

图八：配角分法



参见正文第117至120句

附录10　单位拍特征[①]

第一章

现在我们讲述单位拍（mātrā）中包含短元音（hrasva，短音节）、长元音（dīrgha，长音节）与复合元音（pluta，复合音节）[②]的音节。（1）

所谓的《单位拍特征》（*Mātrālakṣaṇ*）[③]是一种释补性（pariśiṣṭa）经论。旨在补充说明的，就是释补。为何补充解释？《单位拍特征》正是因此而作。因何而写？下边的话须记住：

认识其词语、音步、规则、单位拍（节拍）、诗律（韵律）、
神灵、相关的仙人和梵书，方可吟唱娑摩颂诗（sāman），
通晓音节、停顿、开头、音调、单位节拍和乐节，
这等婆罗门可以吟诵娑摩神曲。

因此现在（开始）讲述（《单位拍特征》）的内容。它确实与单位节拍和（字母的）发音时间相关。因此，不讨论（村吟曲和林吟曲所代表的）原质歌（prakṛti）。[④]它已经（在其他关于《娑摩吠陀的》经论中）讨论过。《单位拍特征》不涉及它。《单位拍特征》究竟讲些什么？它讨论一些清晰的概念，讲述

---

① 本文译自 Wayne Howard, ed. & tr., *Mātrālakṣaṇa*, New Delhi: Indira Gandhi International Centre for the Arts, 1988。此处为全译。原文为经疏体。每一个序号前的文字为经，序号后或详或略的阐释疏解为疏。《单位拍特征》（或译《节拍特征》《音量单位特征》《节拍论》等）是一部古代的音乐论著，属于阐释《娑摩吠陀》的一派即乔荼摩·那罗延尼耶（Kauthuma Rāṇāyanīya）派的最重要著作。它主要讨论发音单位的时间度量或吟诵《娑摩吠陀》的单位节拍。对于研究吠陀颂诗的吟诵、古代印度音乐理论或现代印度祭祀仪式等而言，该书具有不可替代的重要作用。它在南印度至今仍有影响。它与《花经》（*Puṣpasūtra*）和《五部经》（*Pañcavidhasūtra*）一道，成为研究印度古代音乐理论和吠陀祭祀的重要典籍。

② 复合元音、复合音节也是一种长音节。

③ 根据上下文语境，mātrā 可译为“单位拍”“节拍”“单位节拍”“拍子”或音译为“摩德罗”。

④ 村吟曲或曰村吟歌、乡村曲（grāmageyagāna）和林吟曲或曰林吟歌、林间曲（āraṇyakagāna）是两类以吠陀颂诗（特别是《娑摩吠陀》）为基础的歌曲即“原质歌”（prakṛtigāna），也是《单位拍特征》涉及的娑摩神曲的基础旋律。村吟曲和林吟曲分别催生了两类歌曲：变曲（ūhagāna）和隐曲（ūharahasyagāna，ūhyagāna，rahasyagāna）。这四者也可视为四部歌曲本集。

与短元音相关的开头（的规则）等，说明短音节、长音节和复合音节。它也讲述多个音节同时出现的情况下所制定的节拍规则的目的。有人说已讲过单位拍，有人说没有讲过与其相关的全部内容（kṛtsna）。如果说“以小指、第二指（无名指）和第三指（中指）表现的（手势语）音调（svara）”，则是讲述两个单位拍表现的两次弯腰敬拜、手势发音（utsvarita）和吟唱（abhigīta）等等的特点。最终的手势语发音方式（svāra）为三种。据说每一种为一拍，因此在本释补的最后不予评述。因此开始讲述“短音节、长音节和复合音节的单位拍”。Mātrā（单位拍、节拍）一词，是一个表示时间度量（parimāṇa）的语言。我们将说明短音节、长音节和复合音节的时间度量，这也是本书的宗旨所在。

《娑摩吠陀》的吟诵，运用半个摩德罗（ardhamātrā）和四分之一摩德罗（aṇumātrā）（的节拍单位）。（2）

关于《娑摩吠陀》的吟诵，一些人认可半个摩德罗和四分之一摩德罗的概念。我们将说明这些概念。

一个短音（节），相当于一个单位拍；一个长音（节），相当于两个单位拍；一个复合音（pluta）或三合音（vṛddha），相当于三个单位拍。（3）

智者说加上两个单位拍的一个短音，成为一个复合音；加上一个单位拍的长音，则是一个三合音。（4）

根据复合音与三合音的区别可知，这是两种时间度量的概念。在吟诵娑摩颂诗（sāmrāja）的两种结尾方式中，出现复合音，其他相似的情况也出现复合音。

例如：13　　45①

tā ƨ 3 ptātā

① 1、2、3、4、5分别代表右手的拇指、食指、中指、无名指和小指，6指小指根部，代表余
音即延长的音调（atisvāra），7代表小指随无名指进行的动作，11代表拇指的重复动作。r代表右
手的五指。《单位拍特征》的译者霍华德（Wayne Howard，1942-）在该译本的“导言”中（见第3
至4页），先是将1、2、3、4、5分别解释为右手的拇指、食指、中指、无名指和小指，又在介绍
印度古吉拉特吠陀学者解释1r、2r至5r时，将其视为左手小指、左手无名指至左手拇指分别与右手
拇指配合的表演动作。这样一来，1、2、3、4、5所代表的手指位置，既可理解为右手拇指至小指（五
个数字单独出现），也可理解为左手的小指至拇指（五个数字分别与r联系时）。1r指左手小指压
向掌心，右手拇指按在食指上；2r指左手无名指压向掌心，右手拇指按在中指上；3r指左手中指压
向掌心，右手拇指按在中指的腹部；4r指左手食指压向掌心，右手拇指按在无名指腹部上；5r指左
手拇指与食指相交，所有手指汇聚成拳，打开再合拢，右手拇指触及小指腹部。这便是以手势动作
（mudrā）表现娑摩颂诗的吟诵的手势音或曰手势语（svāra）。这种手势音以拇指掠过、触及其他
四指为标准。相关解释，参见该译本“导言”。

一个摩德罗加半个摩德罗，叫一个半单位拍；两个摩德罗加半个摩德罗，是两个半单位拍；三个摩德罗加半个摩德罗，是三个半单位拍。三个半单位拍出现在发唵音（praṇāva）时。四分之一摩德罗称为微型拍（aṇumātrā，即四分之一拍）。（5）

应结合娑摩颂诗的吟诵理解（上述节拍单位）。“现在我们讲述单位拍中包含短音、长音与复合音的音节。”（I.1）这说的是复合音和三合音的三种衡量时间值的单位拍。“一个复合音或三合音，相当于三个单位拍。”（I.3）此为一说。何处可见三个半单位拍？（可见于“唵”音。）微型单位拍的概念，指的是四分之一摩德罗（拍）。

a、i、u、ṛ是四个短元音。（6）

这四个短元音是用来计数的。只此四者而已。其他元音怎么产生？它们源自其他的时间单位与颂诗。因此一些人认为不应再思考这些时间度量单位。它们源自不规则的发音（吟诵），此外还包括未计算在内的辅音的半个单位拍。其他辅音（的发音时间）为一个单位拍。不可混淆前述的短元音的时间单位和辅音的发音时间。时间值相等，方称短音节。短音节因此说明。

那些在a、i、u、ṛ后边的同一发音部位（pratyaya）的，是长元音。（7）

那些在a等后边的同一音域（发音部位）的，是长元音。字母a与ā是同一音域的元音。其他几个同样如此：ṛ和ṝ、i和ī、u和ū都是同一音域的元音。

因此，二合元音（sandhi）也是长元音。（8）

二合元音源自字母a，它们都是长元音。其他二合元音源自字母a。如正确发音，它就称为名副其实的sandhyam。①

元音有不同的变音（vaisvarya），辅音则无变音。（9）

a等元音有各种变音，辅音则无。

只有元音发声。（10）

在《娑摩吠陀》颂诗（ārcika）中，只有元音发声，辅音不发声。也可以说元音恰如其名。②据说声音产生于发声的所有元音。

① Sandhyam源自sandhi，意为“源自连声的”（不同音素相邻而产生的音变现象），它是梵语语法重要术语。

② 大意指svara（元音）是发音的基础所在。

（吟诵）有三种速度：快速、中速（匀速）、慢速。快速的一个单位拍是三伽罗（kāla），中速的单位拍是四伽罗，慢速的单位拍是五伽罗。快速是红色，中速是黑色（śyāma），慢速是白色。（11）

由于速度不同，发音也有区别。快速为红色，中速为青黑色，慢速为白色。（与速度有关的）颜色为红色等。

它们与神灵相关。快速属于风神，中速属于毗诃波提（祈主神），慢速属于日神。（12）

在三种速度中，只有摩德罗是时间单位。（13）

三种速度中，摩德罗是短元音、长元音和三合元音的时间度量单位。

吟唱《娑摩吠陀》时，为中速。（14）

这是（吟唱的）规则。

对于长元音和三合音来说，另有一伽罗（拍）的缀音（gati）。（15）

由于缀音依赖于（前边的长元音或三合音），它以变音发声。只要适合于本身的发音（uccāraṇa），它可与长元音、三合音一道发音。

例如：

2r r　　r　　r　2

au hoyi tvām id dhi havāmahā3 e（林吟曲27）

再如：

4　5 4

āyi punā（村吟曲14.5.511.5）

其他情况也是如此。对长元音、三合音而言，其缀音另有一个时间值。未发音的缀音也是如此。如发音，（吟诵者）将逐一字母地吟诵。同理，末尾的辅音不是缀音。（由于末尾添加了辅音，）元音和辅音（的数量）也会增加。两个不同的元音同时出现，等于三个单位拍。它们与前边的一个辅音相连，只能视为一个音节。从发音情况看，它们没有单独的时间值。以上所述为单独的时间值。

不发音的音节，每一个音为三个摩德罗（拍）。（16）

一个音节与各种不发音的字母（svara）相连，每个音为三个摩德罗。

那么，各种音组合的音节出现在哪儿？人曰：

各种音的组合（可见于）上升（pratyutkrama）、省略（atikrama）、延长（karṣaṇa）和手势音（svāra）。（17）

上升包括八种情况。（18）

上升分为八种情形。

在（5和6所代表的）手势余音（parisvāra）中，余音手势（6）升至小指中部（5）。

例如：

5　　3　2　4

vā 656 kayā3sthā 5ˁyirā 656 n（村吟曲1.2.13.1）（19）

在手势余音的范围内，（从小指的根部）升至小指（的中部）。确认了手势余音的意义后，（作者将）在本经论末尾（举例说明之）。《那罗陀示教》说："升至小指中部的是手势余音。"上升的例子有：vāyuh jāvāno ho3、vāyorānīke asthiran。

从小指升至第四指（无名指），例如：śrāyantas tarobhih purah。（20）

例子包括：

5r　　　　5

śrāyanta iva sū 4 rāyām（村吟曲7.4.267.1）

5r　r　　5

tarobhir vo vidā4d vāsūm

5r r　　5

purojitī vo4 mdhāsāh

sū、dā、vo等处的（手指升位）便是相关的例子。

第四指升至第三指（中指）的例子是：dūtam、devo、mānā。（21）

5 r4　　　　5 r 4　　　　5 r 4

Dūtā3m（村吟曲1.2.12.1）、devo3（村吟曲2.6.55.1）、mānā3（村吟曲3.2.127.2），其中的tā、vo、nā等音节，便是（第四指升至第三指的）例子。在这些例子中，第四指升至第三指。

第三指升至第二指（食指）的例子有hīṣī等。（22）

3 5

hīꞨ234ṣī（村吟曲1.1.1.1.），此处的hī发音时，第三指升至第二指。

第二指升至第一指（大拇指）的例子是：au ho agne。（23）

2r 2r 1

au ho 1i agne rāthāꞨ23m（村吟曲，1.1.5.2），此处发ho音时，第二指升至第一指。

第五指越过第四指，升至第三指，如同以下的连声：sunotasoma pāvne。（24）

以连声为例进行观察：

4 3r4 5r r 3r 2 3 5

sunota somapā 1 āvnā o234 vā（村吟曲8.6.285.2），此处的pā发音时，第五指升至第三指。

小指（第五指）越过第四指、第三指，升至第二指，例如：ṣibhā和bhipri。（25）

小指越过第四指、第三指的元音，升至第二指的元音。

4 5 111

ṣibhā2u / vā345（村吟曲16.9.554.2），其中的字母bhā就是一例。

4 4 5

e5 I abhi priyā2（村吟曲16.9.554.2），其中的yā发音时，小指升至第二指。

第三指越过第二指，升至第一指（拇指），例如：punānā。（26）

32 2

punā31 / nā3h（村吟曲14.5.511.16），它来自娑摩曲《瑜达迦叶》（Yaudhājaya）。

省略有四种，如（出现在《娑摩吠陀》中以）mo、ṣu、tvā、ārohan、yajñā（等开头）的单词。在（源自《林吟曲》颂诗中的）aśvinor vratam中，省略中间的三个音。（27）

拇指的重复略去第一指（升至第二指）。例如，o、ṣu、tvā开头的颂诗便是：

11 3 5

ū 2 I na ā gā 234 hī（村吟曲7.6.284.2）。（28）

第一指略去第二指（升至第三指），例如，ārohan开头的颂诗便是：

2r n 2

āroꞨ3hān。（29）

第三指略去第四指（升至第五指），例如，yajñā开头的颂诗便是：

4 3

yajñā5yam（村吟曲1.4.35.4）。（30）

第一指略去随后的三指（直接升至第五指），aśvinor vratam开头的颂诗中便有例子：

1 1 2 r 3 r 3

ī 5hī hīhī hī hi（林吟曲181）。（31）

省略有四种。例如，在moṣu tvā开头的颂诗中，ū音从拇指重复跃至第二指；在ārohan中，ro从第一指（拇指）跃至第三指；yajñā中的jñā，从第三跃至小指。三个（中间插入的）缀音指的是拇指与小指间的三个音，如《娑摩吠陀》颂诗中的aśvinor vratam便有例子。上述以手指表示音节省略的例子，源自权威的认知。

延长有五种：（从拇指）延至第二、第三、第四指、小指，或是（手势表达的）余音在小指上的延长。五种例子分别是：

1

bodha 2（村吟曲1.2.15.1）；

r 2

ā Ꞩ23 indrā（村吟曲7.5.275.2）；

1

nmā Ꞩ234 bhāi（村吟曲2.8.87.1）；

1

o Ꞩ2345 i（村吟曲1.1.3.1）；

5 2

tva ntvā Ꞩ6 me（村吟曲2.4.42.2）。（32）

“余音在小指上的延长”的意思是，只要小指表达的音节鼻音化，（手势表现的余音）就会延长。此外，在表达沉思（anumāna）时，音节也会延长。缺乏连续的小指动作，其他的音不会延长。余音的单独存在是必然的。对其他音而言，都会出现延长的现象。例如：在以Jarābodhīyam开头的颂诗中出现的bodha 2，在以kāvaṣam开头的颂诗中出现的ā 23 indrā，在以viśoviśīyam开头的颂诗中出现的nmā 234 bhāi，在以agnim dūtam（火神信使）开头的颂诗中出现的o 2345 i，在以Gautamam开头的颂诗中出现的tvan tvā 6m e。

以上是《单位拍特征》及其《注疏》的第一章。

第二章

手势音（svāra）有三种表达方式：以第一指（拇指）开头，以第二指开头，以第三指开头。（1）

手势表达的发音方式为三种。

以拇指开头的手势音为九个单位拍，例子是：

2 1 111

harī S 3śrī S2345（村吟曲9.5.195.1）；

以第二指开头的手势音为六个单位拍，例子是：

3 2 111

rayā S 345 yim（村吟曲1.3.22.1）；

以第三指开头的手势音为八个单位拍，例子是：

3 111

ī S 2345（林吟曲47）。（2）

harīśrī的手势音为九个单位拍，rayāyim的手势音为六个单位拍，而名为“遍照”（Vairāja）的颂诗末尾（nidhana）的ī23111为八个单位拍。

一个音节从小指、第二指或第三指开始，无延长音，升至下一个高音（手势），第一个音为两个单位拍。（3）

“不发音的音节，每一个音为三个摩德罗。”（I.16）因此，这是前述规则的一个例外（pratiṣedha）。词语的音节从小指、第二指或第三指上升，无延长

音，紧接着升至高音（手势），这个音节以两个单位拍开头。

例如：śrāyantas、tarobhih、puro、hīṣī、vairājanidhana、au ho agne。（4）

为方便说明，举例如下：

5r 5

śrāyanta iva sū4rā3yām3（村吟曲7.4.237.1）；

5 r r 5

tarobhir vo vidā4d vā3sūm（村吟曲6.1.267.4）；

5 r r 5

purojitī vo32 mdhāsāh（村吟曲16.8.545.6）。

Hī2334ṣī（村吟曲1.1.5.1）的开头为两个单位拍，vairājanidhana开头的ī与au ho3i2 agne rā3 thā 33m 中的ho一样，为两个单位拍。

这一条规则不适用于伽耶特例律（gāyatram）写成的ghnatāvām开头的颂诗和avanarda开头的颂诗。（5）

“一个音节从小指、第二指或第三指开始，无延长音，升至下一个高音（手势），第一个音为两个单位拍。”（II.3）这条规则不适用于下述情况：

32 3r 2

ghnatā 34vām ā（村吟曲8.8.305.1）

2 1 r r 2

abhi devām iyā1212（林吟曲11）

表现pāvane的小指和中指各为两拍。（6）

43r 4 5r r 3r 2

sunota somapā / āvnā（村吟曲8.6.285.2）。此处出现连声，这是另一个吠陀分支的例证。

在acchā u vā中，小指表现的是短音节。（7）

5 1 11

acchā 2u vā S 345

acchā u vā违背了下述规则：“不发音的音节，每一个音为三拍。”（I.16）

在表现长音节的延长音中，第一、二指各为两拍。例如：praprā。（8）

在表现长音节的延长音时，第一、二指各为两拍。例如：

1 vi ra

pra prā 2 vayam（村吟曲1.4.34.1）。

在表现长音节的延长音时，第二、三指也各为两拍。例如：bharatā、yatsome、naryo。（9）

1 2r 2 r r 2 r

bharatā3; yat some3; naryo3。

当第二、三指表现长音节时，这两个音各为两拍。

在手势音表达中，后边三指表现的音节各为一拍。（10）

在三种手势音表现的音节中，第三指起表达的每个音各为一拍。

在短音节的延长音中，每两个音为一拍，例如：suvitam、turaya、sahasradhāram。（11）

2

suvita ꙅ 3m ǀ yasyako nā（村吟曲8.9.316.2）；

2

turaya ꙅ 1 ǀ to havantā i（村吟曲9.11.337.1）；

21

sahasradhāra 2m（村吟曲17.11581.6）。

以上是相关的例子。

升高（udghāta）的情况有三种，例如：vyadā、matau、ṛcau ho等。（12）

2 1

vyadātoyā ꙅ 2 i（村吟曲）；

2 1 1

matau ꙅ 2 huvāi;

2 2

ṛcau ꙅ 2 ho。

这是升高的三个例子。

运用五种手势音表达系列音节（音调）的例子是：gṛṇānoha（村吟曲1.1.1.3）、draviṇasyurvipanyayā 2（村吟曲1.1.4.2）、vipām jyotāi（村吟曲3.11.98.1）、ādit pratnā ꙅ5 sya retasāh（村吟曲1.2.20.1）、agnim vo vṛdhāntām（村吟曲1.3.21.1）。（13）

利用五种手势音，可以表现系列音节。例如：

1r 2r

gṛṇāno ha，此处的ṇa以第一指（拇指）表现；

2 1 2 1 r

draviṇasyurvipanyayā，此处的vi和ṇa以第二指表现；

2 3r 2 2

vipām jyotā 3yi，此处的jyo以第三指表现；

4r r4

ādit pratnāsya retasāh，此处的dit和pra以第四指表现；

5 r 4 5

agnim vo vṛdhāntām，此处的vo、vṛ、dhā以第五指（小指）表现。

由此随处可见此类手势音的表现方式。

表现半个摩德罗（半拍）的方式有七种。例如：

4

o gnā i（村吟曲1.1.1.1）；

5r r

preṣṭham vo hāu（村吟曲1.1.5.3）；

2 1 2

ṣu prāvo ꙅ 23 cā ꙅ 343h（村吟曲1.3.28.1）；

1 7 1

nāy akramī ꙅ2 t ǀ vo agnāyā 2 i（村吟曲1.4.35.1）；

32 4

tiyā 3 ñcā 5rā 656n（村吟曲2.7.64.1）；

5r r r 5

viśo viśo hum sthi vo 6 atithāim（村吟曲2.9.87.1）。（14）

这些便是半拍的七种（手势音）表现方式。①例子如前所述。

以上是《单位拍特征》及其《注疏》的第二章。

第三章

缀音（gati）有两种：有i的缀音，有u的缀音。它们是喉音和唇音（a+u）、喉音和颚音（a+i）的结合。（1）

缀音有两种。a和u是喉音与唇音的结合，a和i是喉音和颚音的结合。

“缀音的时间度量单位有两种：半拍、一拍。”上师迦尔吉耶（Gārgya）如是说。《娑摩吠陀》的颂诗吟诵以六种节拍进行：一拍、两拍、三拍、半拍、一拍半、四分之一拍。上师吟诵《娑摩吠陀》颂诗。吟诵者可辨别音调之间的微妙差别。他可消除音节吟诵中的18种缺陷。（2）

增加缀音后，音节的时间值不可统一。为何如此？因为缀音的时间值另计。前边说过“对于长元音和三合音来说，另有一拍缀音”（1.15）。因此，有半拍和一拍之分。音节之间插入的缀音的时间值为一拍，如“āyāhī voyi nā gatiratna”（村吟曲1.1）。（具有特殊时间值的半元音y即缀音）在字母中间发音，它和辅音字母一样，为半拍。缀音的时间值如此选择。它也被视为另一个辅音的时间值。运用辅音的时间值为半拍。因此为了规避前边出现元音i，半拍的半元音y缀入其间。

《娑摩吠陀》颂诗音节的时间值，也是长音（svarita）、躬身（vinata）、敬拜（praṇata）、高声（utsvarita）和吟唱（abhigīta）的时间值。（3）

为了控制速度，应留意把握长元音。人曰：“应像吟诵长元音那样吟诵短元音，因为这个长音节的时间标准应按前述方式表达，其余的音节应取诵读（而非吟唱）的方式。”这就使得下面的话成为真实：“《娑摩吠陀》颂诗音节的时间值，也是长音、躬身、敬拜、高声和吟唱的时间值。”至于所谓的

① 第四种以竖线为界，分为前后两种表现方式。因此，手势音表现方式总计七种。

“不发音的音节，每一个音为三拍”（I.16），它不适用于长音节。（I.16）

躬身始于第一指（拇指），终于第二指；敬拜始于第二指，终于第三指；高声始于第四指，终于小指；吟唱始于第二指，终于拇指。（4）

躬身始于第一个手势音（svara），终于第二个手势音；敬拜始于第二个手势音，终于第三个手势音；高声始于第四个手势音，终于小指的手势音；吟唱始于第二个手势音，终于拇指的手势音。

躬身和敬拜的末尾的低音为半拍，末尾的高音为一拍半，这是长音节。短音节的高音则为半拍。例如：

1 vi 1

yam ya 2m yām（村吟曲11.337.2）。

在隐曲中，这种时间值反复出现。例如：pibā somam（村吟曲10.5.398.1）；abhīnavante（村吟曲16.8.550）；udubrahmāṇi（村吟曲8.10.330）；indrasya nu vīryāṇi（娑摩吠陀612）；kaśyapapucche、mahādivākīrtye、ānande（林吟曲271）；

2rr 1 2 r 2 r

āyā hi 3voī | tigmenā 3śo | manye 3。

1 r 2r r

此外，娑摩祭（śukriya）时（吟唱的）o ꜱ2 ṣa dhī ꜱ2 nā 2m也是这类例子。（5）

躬身和敬拜末尾的低音为半拍，高音为一拍半。因此上述为推论（nirṇaya）。躬身始于拇指，终于第二指：“敬拜始于第二指，终于第三指。”躬身和敬拜的高音为一拍半，这涉及长音节的发音，高音区中的短音节为半拍。例如：yam ya 2m yām。（《娑摩吠陀》中）以开头的颂诗yam vṛtrṣeu（《娑摩吠陀》337）是躬身的例子，它在隐曲中多次出现。隐曲中的pra yac cakram arāvṇe也是躬身之例。其他的例子还有：udu ꜱ1, udovā ,indram ꜱ1, indram, indra dram dram dro vā。《迦叶波之末》（*Kaśyapapuccha*）随处可见这类赞辞（衬音）：ai hī2 ai hī2（林吟曲248）。《摩诃谛婆称》（*Mahādivākīrtyam*）和《多婆释耶吠耶》（*Tavaśyāvīyam*）中则有：ham vam va2m ꜱ1 vam vam ꜱ1 vam（林吟曲释补264）。《极乐》（*Ānandah*）中可见：uvī ꜱ1 uvī ꜱ1（林吟曲

272）。我已经说明了敬拜的例子和节拍标准。

表现高声的第四指时间值为半拍，而小指为一拍半。例如：

5　　　4r

manuṣye 5bhih（林吟曲79.1）；

45r　　4　　4

ka īm vya1 ktā3h。（6）

高声的例子是：manuṣye 5bhiragnih（林吟曲2.2.17）和kaīm vya1ktā3h（林吟曲11.9.433.1）。第四指在高声上的表达为半拍，而小指为一拍半。manuṣye S2bhih便是例子。这个例子显示的是《娑摩吠陀》颂诗的音节时间值，因此ka īm vyaktāh并不采用这种节拍单位。但是为何要叙述这种例外？只是为了统计高声的数量，才有此处关于它的两个例举。此外，因为此处所言"须如赞歌（ṛc）发音"，高声便以"高位手势表现高音，低位手势表达低音"。其他地方也大体如此。有人说"因其运用长音节（svarita），前边的例子（即manuṣye S2bhih）因此得名[①]"。但是，ka īm vyaktāh不属此列。Manuṣyebhih和ka īm vyaktāh说明了高声的两种情况。

在吟唱中，第二指的表达为半拍，拇指的表达为一拍半。例如：stomām rudra、apinvo arkaih。（7）

1 r　　　7　　　4　1　7r

stoma Sm rudrā S23 yā pāinvo arkā S2345ih。

吟唱的半拍以第二指表达，一拍半以拇指表达。不论音节长短，均是如此。例如：stomām rudra、apinvo arkaih。因此可以这样解读（pāṭha）：这两个吟唱的例子中，第二个手势音为半拍，第一个手势音为一拍半。无论长音节或短音节，拇指表达的手势音为一拍半。stomam rudrā包含短音节，而janayamt sūryam api包含长音节。

长吟（abhigītakṛṣṭa）开头的低音为半拍，高音为两拍半。todhvārāi和tokṣarān是它们的例子。

① "因此得名"应指"高声"，大约是指"高声"与"重音"相关。

2　1　　　　7　　3　　5

indram vṛdhā 4 to 2 dhvā 23 rā i

7　　3　　　5

to 2 kṣā 234 rā n。（8）

源自吟唱（abhigīta），因此称为"长吟"。长吟开头的低音的节拍单位是半拍。可以推断说：吟唱始于第二指（第二个手势音），其第一指（第一个手势音）为两拍半。此外，其他人说第一个手势音为三拍。这种说法是为了方便消除诸如存于indram vṛdhānte等的疑虑。

最后的半元音y为四分之一拍，例子是rāyāyām。

2r　1　　　4r　　r　　r　5

rā yoyā S23gne mahe tvā　hāu（村吟曲3.10.93.2）。

开头的ṛ为四分之一拍，r为半拍，而字母中间的其他插入元音（svarabhakti）[①]为半拍。固定的连声（sthitasandhitam）也为半拍。人曰："时间值的增加，并非是通过元音的变化达成的。"在字母h、r与咝音的结合中，r前或r后的插入元音为一个单位拍（一拍），而（两音结合）的完整时间值为一又四分之一拍。（9）

丢掉开头的ṛ。作为首字母元音的ṛ的发音时间为四分之一拍。只有在四分之一拍中，ṛ出现在末尾。ṛ如同（藏匿叶面底端的）一只树叶虫（parṇakṛni）。[②]不过，这四分之一拍的时间值与带有r的辅音无关，如krā中的r便是如此。四分之一拍出现在开头的元音上，因其为不同类的音。因其为rauhyam之类的辅音，r之类的半元音只能产生于连声。这是另一种经论所言（参见前文I.9-10）："（乐音性质的）元音（的产生）与辅音无关。"因此，其时间度量值只与《娑摩吠陀》颂诗中出现的插入元音相关。乐音源自11个元音。r后的（插入元音如i）是多余的。它与前边的元音相似且相连。这个后边出现的插入元音为半拍。它旨在省略（lopa）。人曰："元音（的产生）与辅音无关。"因此，y也有插入音的因素，产生了冗余的成分。它源自母音（元音）的标准时间值。因

① svarabhakti是指插入半元音r或l与咝音或其他辅音之间的一个元音，如varṣa读为variṣa时，插入r和ṣ之间的i便是插入元音。

② parṇakṛni疑为parṇakṛmi之误。kṛmi是虫、蛆虫的意思。

为多余的音素（avaśiṣṭa）被赋予时间值，这说明节拍单位只有在着手表现元音时，才达到其既定的目的。作为区分标志的字母ṛ为四分之一拍。位于音节krā中的r不值四分之一拍。源自音变（如末尾的咝音s变为r）的其他插入音不值半拍。因此，节拍时间值（parimāṇa）源自连声（如r代替s），如ayavāy中的i变为y（后边跟着一个元音时）。按照通行规则，y为半拍。在indrādraḍāh中，颤音（cakita）为一拍半，而开头的字母为一又四分之一拍。在此情况下，节拍时间值（kāla）不会受到影响。

论点（pratijñā）确已阐明。观点确已论述。（10）

关于节拍单位的观点确实会造福于人。这是经论末尾所言。除此之外，尚有下述要旨：毗首婆苏（Viśvāvasu）等乐神须探究《娑摩吠陀》颂诗吟诵的时间值计算秘诀。但是，因乐音太过微妙复杂，他们也难以遂愿。

以上是《单位拍特征》及其《注疏》的第三章。

《单位拍特征》的内容至此完结。

附录11 《工巧经奥义书》（节译）[①]

（第五章）

接着，阿达婆难吉罗娑（Ātharvaṇāṅgirasa）与工巧迦叶波（Śilpakāśyapa）向毗薄罗达（Pippalāda）发问："如果说《绳经》（*Śulva*）[②]为祭祀所用，《工巧经》（*Śilpasūtra*）则为造像（rūpakarman）艺术而用。请您为我们解说它！"毗薄罗达说：工巧学徒与工巧祭司们，请听：

在造像中激发其情（bhāva）。（1）

《绳经》的知识非常有益于建造祭庙和祭坛（sthaṇḍila）。人们须懂得如

---

① 本章译自 Alice Boner, Sadasiva Rath Sarma, Bettina Baumer, *Vāstusūtra Upaniṣad: The Essence of Form in Sacred Art, Sanskrti Text, English Translation and Notes*, Delhi: Motilal Banarsidass, First Edition, 1982, Third Revised Edition, 1996, pp.183-188。本书为经疏体。每一个序号前的文字为经，序号后或详或略的阐释注解为疏。凡遇到原文读不通的地方，依据英译和相关注解译出大意。该书冠以"奥义书"之名，且与《阿达婆吠陀》挂钩，但其与《阿达婆吠陀》的联系非常微弱、松散，而与各种"奥义书"的联系倒是有迹可循。《工巧经奥义书》成书的时间在公元 9 世纪之后。它的作者或许是托名的毗薄罗达（Pippalāda），他也是书中的叙述人之一。该书的注疏者是另一人即提波尼（Ṭippaṇī）。本书或许存在民间艺人、学者创作的因素，或其以某些方言文本为基础，因其某些句子包含一些不规范的语法现象。参见该书"引言"第 35 至 42 页。该书分六章，其中第一章介绍工巧艺术的基本原理和造像六艺，第二章介绍造像的构图原理，第三章介绍雕刻法的一般程序，第四章介绍祭坛和祭柱的制作原理，第五章以情味论切入造像的十四个阶段，第六章介绍造像的各项具体流程，涉及坐姿、手印、法器、轮廓描画等。该书在印度古代工巧类理论著作中独树一帜，代表了已经失传的一派艺术理论。

② Śulva（Śulba）的原形为 Śulbasūtra（绳经），Śilpa 意为工巧，Śilpasūtra 为《工巧经》。印度数学的历史至少可以追溯到印度河文明时期。当时已经出现与吠陀祭祀仪式相关的祭坛修建和城镇规划、建设等，这些显然需要原始的数学计算和测量。印度古代数学和天文学的发展相互促进。数学发展与宗教活动也相伴相生。这是因为，在设计和建造祭坛时，需要一些简单的几何知识。印度最早的数学著作《绳经》出现在吠陀时代。"几部《绳经》是最古老的印度著作，它们系统地汇集了数学程序和命题。这些流程旨在修建吠陀仪式的祭坛。"参见 Dominik Wujastyk, ed. *Mathematics and Medicine in Sanskrit*, Delhi: Motilal Banarsidass Publishers, 2009, p.38。《绳经》不止一部，这是现存七部数学著作的总称，其中三部最为知名：《宝陀耶那绳经》（*Baudhāyana Śulbasūtra*）、《阿跋私坛卜绳经》（*Āpastamba Śulbasūtra*）、《迦迪耶衍那绳经》（*Kātyāyana Śulbasūtra*）。它们是世界上最早的数学论著，其中《宝陀耶那绳经》一书在所有《绳经》中最具代表性。因为主要涉及吠陀祭坛的修建，《绳经》主要研究正方形、长方形、平行四边形、直角三角形、圆形等基本几何图形的性质，归纳出一些几何定理。参见刘建、朱明忠、葛维钧：《印度文明》，北京：中国社会科学出版社，2004 年，第 316 至 319 页。此处提及的《绳经》是《迦迪耶衍那绳经》（*Kātyāyana Śulbasūtra*），而《工巧经》的作者是毗薄罗达（Bhagavān Pippalāda）。

何建造祭坛边、划分地块、铺设砖块等。同理，造像时，在平面上画三角形、对角线（karṇa）和耳状弧线（karṇikā）的（几何学知识）也非常重要。为此，懂得（造像的）情是必需的。请听！何为情？何为情与像的关系？通晓祭祀者说，身乃业（karman）之依托。

业（羯摩）乃情之赋予者。（2）

人曰：（业）赋予情。

（像之）情之基础乃味。（3）

味乃业之动力，激荡全身，通过语言和心、眼、耳、手、足等各种器官，次第展现。味乃身相（dehalakṣaṇa）。情为仪轨，身体的味奔涌弥漫。[①]

因味，诸行（vṛtti）自心而起；因了诸味，诸色（rūpa）[②]而成。（4）

味有九种。（5）[③]

为表现九味，运用各种线条（rekhā）。

艳情味是第一种味。（6）

恰如男子出于迷恋，渴望与女子结合（maithuna），此乃生灵独有之真谛。有欢悦的情感产生，就有艳情的形象。因此，两个身体被雕刻为男神、女神嬉乐的形象。两个人体的嬉戏，方便（刻画欢悦之情）。刻画掷骰游戏等，是为了表现欢乐的形体。

为表现艳情形象，应利用水平线（abrekha）。（7）

快乐的面容是其主要特征。爱欲（kāma）满足后，心中喜悦，发出笑声。

滑稽味是第二种味。（8）

形象（vigraha）产生笑的情感（滑稽味），在人们心中产生愉悦。在艺师的创作中，这些形象以嘴唇张开、眼光柔和为特征。

目睹脸庞的特征后，所有人都品尝到味。（9）

人们敬拜，是为了心灵愉悦。对人而言，清水（jala）[④]和形象是相同

① 在后文中，情和味有时相互换用，相当于同义词。译者依据具体语境，将 bhāva 译为“情”“情味”或“味”。

② 此处的“色”指万物之形色或有形世界、有限世界，与颜色关系不大。

③ 根据后文述及八种味来看，此颂应为后人添加。八种味中，独缺奇异味，而有平静味。

④ Jara（水）在此似乎指代表示味的 rasa，因为二者都与液体相关。

的。有苦，便有乐，它们犹如黑夜与白昼，这是一种真谛。快乐变为沮丧绝望（viṣāda），诸根因为绝望而反应迟钝。

悲悯味是第三种味或情。（10）[①]

半睁眼睛是其特征。因为悲伤，万念俱灰，这是所谓的倦怠。倦怠生绝望，绝望生愤怒（krodha）。[②]

暴戾味是第四种味。（11）

艺师（śilpakāra）将凶猛的（ugra）形象称为暴戾味（raudrabhāva）。其特征是：嘴巴大张，双眼圆睁，手握战斗的武器。

暴戾味在造像（rūpāṅga）的斜线中表现得尤其明显。（12）

这是其特征。（造像的）身体因为暴戾味（raudrabhāva）而变形。

英勇味是第五种味。（13）

在（表现英勇味的）造像（形象）中，身体、面庞和眼睛的不匀称是其特征。它们的双脚线条笔直（drūtāpādarekhā），带有（罗刹）考那波（Kauṇapa）的特征，呈直线伸出，仿佛是天神与罗刹（恶魔）正在交战。[③]它们的面容表现出英勇味（vairabhāva）的特征，尤其令人恐惧。

英勇味表达强烈，就令人恐惧，[④]这是不同的第六种味（恐怖味）。（14）

应留意观察造像的身体两边的不匀称。一旦这种不均衡得以强化，就变为厌恶味，它是带有虚弱乏力（glāni）特征的（形象）。

形象古怪（kurūpa），四肢乱舞，以风线（mārutarekhā，对角线）[⑤]刻画，这是第七种味（厌恶味）。（15）

摒弃欲望（kāma），产生天神情味（devabhāva），这是余下的一种表现方式。[⑥]由于认识（真谛），（心里）弃绝欲念（virata）。

① 此处的情相当于味。由此可见，作者对《舞论》的基本原理有所了解，但似乎不太深入。

② 《舞论》中的味是以因果相成的方式成对出现，此处的几种味则是前后相因，次第产生。

③ 在著名的艾罗拉（Elura，Elora）石窟中，第十五窟壁画所表现的毗湿奴幻化的人狮与提狄“金饰座”（Hiraṇyakaśipu）的战斗便是一例。

④ 英译者的注解是（参见梵英对译本第 89 页）：奇异味融入恐怖味。在造像艺术中，奇异味可由推测、思考而得。

⑤ 英译者在“引言”（参见该书第 8 页）中指出，所谓的“风线”是指穿过中心点、自西南方至东北方或自东南方至西北方的对角线。

⑥ “天神情味”和“余下的一种表现方式”，都指平静味。

平静味（śāntabhāva）是第八种味。（16）

由于生灵（jīva）形象的八种不同表现，八种情味（bhāva）得以产生。①

与情味相应，造像（rūpa）主要有四种。（17）

所有表现平静味的造像，以火线（agnirekhā，垂线）②为基础。所有表现悲悯味的造像，以水平线为基础。懒散（ālasya）的形象，全部以水平线为基础。所有以对角线为基础的形体，表现的是暴戾味。暴戾味、英勇味和混合味（miśra）以风线为基础。须遵循这些规则。

工巧迦叶波说：这些造像为何会激发情味？何为情味产生之因？从这些差异中，人们认识到天神等。发现真谛的尊者啊，请您说说怎么理解情味。

毗薄罗达说：

在世上，心灵（manas）是理解情味的根源。（18）

自（心灵的）差异，诞生各种不同的人物，如神灵、祖先、月神、八方神（āśāpālāḥ）、诸神（Viśvedevās）、罗刹、恶魔辛迦（Hiṅga），等等。他们都有不同的心理活动（vṛtti），都有自己的特点，有的友善，有的充满敌意。相互敌对的情感构成了它们之间的联系。祭司（hotṛ）祭祀天神，驱除恶鬼，举行祭祀，免遭（破坏食物的）多尔达鸟（Tarda）等的危害。这便是生灵之间的联系。恶鬼因为祭祀被消灭。为对抗敌人，婆罗门佩戴“叶宝”（parṇamaṇi）辟邪。婆罗门擅长祭祀，刹帝利以运用武器见长，吠舍长于辨识土地的精华（bhūmirasa），首陀罗长于侍奉他人。不同的种姓（varṇa）以自己的业（kriyā）引人瞩目。正如婆罗门举行祭祀旨在解脱，其他三个种姓敬拜造像（rūpa）以达到解脱。他们通过（体验）情味获得解脱。因此，须冥想激发情味的造像。这样，无妨冥想造像（rūpadhyāna）。

人们的心理活动很重要。（19）

（不同的）心理活动产生或倦怠或积极的情味，这是业力变化（pariṇāma）的方式（mārga）。艺师（sthāpaka）为此运用工巧智慧，思索造像，成为婆罗门。

---

① 英译者的注解是（参见该书第 89、141 页）：身体所表达的是情，通过眼睛观察而进入心灵深处的是味。身体的八种不同形象，喻指虔诚派文学中提及的毗湿奴大神的各种化身。

② agnirekhā 直译是“火线”（垂线或竖线），它与前边所谓的 abrekhā（水线即横线）相对应。

（崇拜神灵的）念想（saṅkalpa）带来幻想（vikalpa）。（20）①

幻想意味着特殊性。②正如念想产生幻想，渴望享乐（bhoga）的最后，产生征服敌人的愿望。征服的最后，便是享乐。这是诸根的轮回（cakra）。（对于某个神像的）幻想情味（vikalpabhāva）带来虔信（śraddhā），虔信带来真实的情味（sattābhāva），真实情味带来情味祭祀（bhāvayajaña）。由于这种（源自幻想的）情味，产生了与原型（rūpa）相应的形象（pratirūpa）。

十四境（bhuvanakośa）③（的次序）构成了人体亲证（神灵）的顺序（krama）。（21）

（毗薄罗达说）工巧学徒们，请听（我讲述人体亲证神灵的）顺序。然后，学徒们问道：尊者啊，何为十四境？何为其自性？它们的各个阶段是什么？工巧迦叶波等人继续问道：毗薄罗达，您这大智大慧的正法人（dharmapuruṣa），请告诉我们人体验的身体十四境（dehabhuvanakoṣa）的特征。

接着，尊敬的毗薄罗达为其解说：艺师开始从事（造像）时，向“百毛神牛”（śatakeśivṛṣa）④祈祷：

> 唵！百毛楼陀罗！消除恐惧的楼陀罗！
> 平息恐惧的百头楼陀罗！
> 你以百毛雄牛为身，

---

① 根据英译者的介绍（参见该书第 142 页），原抄本此处残缺。原文的大意是：敬拜的念想或愿望，产生了对于某个具体神灵的幻念（想象）。

② “幻想意味着特殊性”的大意是，在观赏造像（绘画、石刻雕塑等）中发挥自己的想象，亲证、认识自己崇拜的某个具体神灵。

③ bhuvana 代表数字 14，而 bhuvanakośa 代表地球、地界，也指十四界组成的地界或地上十四个王国构成的世界。根据《往世书》记载，宇宙由十四个世界（bhuvana）构成。《广林奥义书》（II.5）联系人的十四种能力提及十四种要素，如大地与身体、水与精液、火与语言、风与呼吸、太阳与眼睛、方位与耳朵、月亮与心灵等。《工巧经奥义》提及的十四境是一种宗教仪式意义上的不同发展阶段，因此被英译者译为“fourteen stages”（十四个阶段）。它们代表着婆罗门仙人认识或体验、亲证神灵的十四个阶段。这些阶段是：祭祀（yajña）、咒语（dhvani）、相或特征（lakṣaṇa）、原形（rūpa）、本性（bhāva）、德（guṇa）、业（kriyā）、所行（ācāra）、方便（upāya）、行祭（ceṣṭā）、传统（mārga）、形象（rūpāṇi）、影像（pratirūpāṇi）、造像。以上参见梵英对译本第 143 页。

④ “百毛神牛”是楼陀罗（Raudra）即湿婆神前身的一个化身。

以正法为形，向您致敬！①

毗薄罗达吟诵这些咒语（mantra）后说：请听我说明这十四个发展阶段间的联系。火祭司（hotṛ）通过火向生主（Prajāpati）等各位神灵献祭时吟诵的语言，就是真言（mantra），②也是咒语（dhvani）。通过咒语，他们的灵魂认识到神相（brāhmaṇa），他们在咒语中想象着神相（devalakṣaṇa）。只有婆罗门仙人（ṛṣi）才可认识这种神相。这种神相是宇宙正道（ṛtam）。他们根据这种神相，在人世间选择（与之相应的）形状（rūpa）。

祭祀（yajña）生咒语（dhvani），咒语生（神）相（lakṣaṇa），神相生原形（rūpa），原形生本性（bhāva），本性生德（guṇa），德生业（kriyā），业生所行（ācāra），所行致方便（upāya），方便致行祭（ceṣṭā），行祭致传统（mārga），传统致神形（rūpāṇi），神形致影像（pratirūpāṇi）。认识造像论（rūpavidyā），方生造像术（rūpakriyā）。这（十四种）敬拜的顺序，就是源自吠陀之道的十四个阶段（bhuvanakoṣa）。

无形（arūpa）致有形，此乃（十四境）业果。（22）

日神（Āditya）就是咒语（brahman），祭祀因其而成。祭祀源自方位与地界的关系。“日神乃咒语”，这便是咒语（dhvani）。咒语生神相：“阳光关乎各位神灵，其中一位是主神（pati）。”这是神相。“再生族通过阳光与不朽的神车（amṛtaratha）祭祀”，这是原形。日神（sūrya）乃阳光之主，这是本性。本性生德（性）。太阳（日神）温暖世界，这是其德（性）。婆罗门依据其德性吟诵伽耶特例律诗（gāyatrī）。那些在地界祭祀的人，趋向白昼，这是业。星辰仍在闪烁，婆罗门起身，这是所行。他们吟诵着咒语，每日行“三时祭”（sandhyā）③三次。婆罗门为保护有情众生（prajā）而接受资财，这是方便。他们结合某些咒语举行祭祀（kriyā），这是行祭。据说行祭方式多样，这是传统。关于神灵原形的认识复杂多样，因而产生了多种神形。

① 这里的颂诗不见于《阿达婆吠陀》，也不见于已知的湿婆派经典“阿笈摩”（Āgama）。或许与《百道梵书》等有关。

② 此处的话与《百道梵书》（VI.4.1.7）的叙述相关。

③ sandhyā（三时祭）指在每日的早晨、中午与黄昏三次向神灵行祭。参见《舞论》第十五章的相关描述（XV.92-93）。

神形就是其影像。这种（关于神像的）认识，就是造像论（图像学），也即工巧经（śilpasūtra）。这些是源自吠陀之道的造像十四境（rūpabhuvanakoṣa）。因此，方位是为了造像。正如古代吠陀所言：无形致有形，此乃（十四境之）业果。

根据不同的方位，敬拜各位方位神（diśāpāla）。（23）

吟诵者（ahallikā）如是言：日神在东方，死神在南方，水神在西方，月神在北方，火神在中央（dhruvā）。此乃古代吠陀所言。睿智的（pracetas）神灵有十位，他们包括日神和方位神。他因此明白这些道理。

因此，不同的神灵，产生了不同的传统流派（mārga）。（24）

传统产生神形，它是非自然的（aprākṛtam），但又并非不真实（anṛta）。从毗湿奴大神产生毗湿奴派，从楼陀罗产生楼陀罗的信徒（Raudra），从摩奴之女（Iḍā）产生（优哩婆湿之夫）洪呼王（Aiḍa），从难近母（Ambā）产生安必那（Ambina），从日神（Savitā）产生太阳之子（Saura）。

依据这些差别（特点），婆罗门祭拜各种神像。知晓这点的人，可谓通晓神形者（rūpajña）。那些在石头上雕刻画像者可称造像师（rūpakāra）。他们根据自己对神形（rūpa）的理解创作神像（rūpāṇi）。他们根据自己的愿望，自由地祭拜神像。他因此明白这些道理。

毗薄罗达·迦尔薄（Pippalda Kalpa）以语言、身体和心灵传承称作《认识造像情味》（*rūpabhāvanābodha*）的第五章，以目睹论辩（carcākṣa）的方式，呈现给牟尼们的听众。

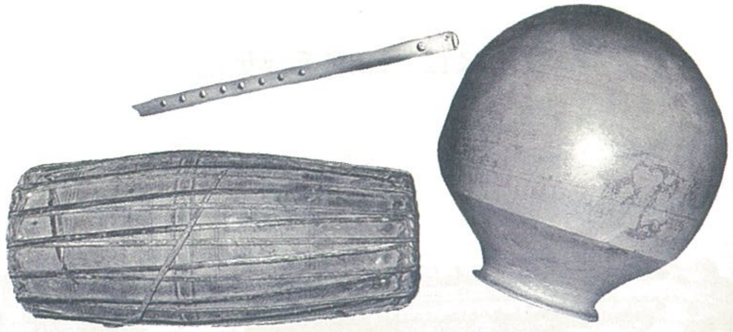


图3



图4

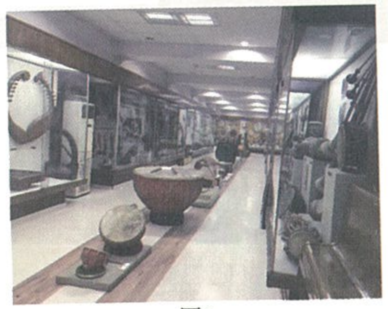


图5

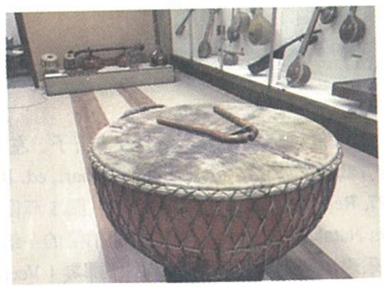


图6



图7

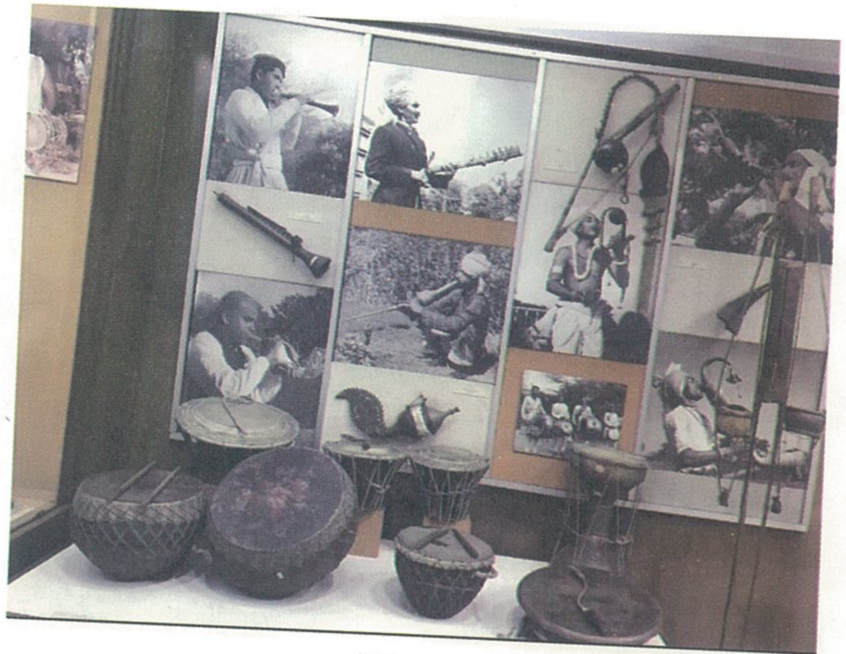


图8



图9



图10



图11



图12



图13



图14



图15

附录13　南印度坦焦尔湿婆庙雕刻的刚舞81式像①


图1．献花式
（talapuṣpapuṭa）


图2．反转式
（vartita）


图3．盘腿式
（valitoru）


图4．伸展式
（apaviddha）


图5．平展式
（samanakha）


图6．敬伏式
（līna）

① 一般认为，南印度泰米尔纳杜邦坦焦尔（Tanjore）的湿婆庙（Bṛhadīśvara Temple）是最早雕刻《舞论》所载基本体式（基本动作）的神庙，该庙内壁现存 81 幅基本体式像。印度学者的著作附录了这 81 个基本体式的图例。参见 R. Nagaswamy, *Bṛhadīśvara Temple: Form and Meaning*, New Delhi: Indira Gandhhi International Centre for the Arts, 2010, pp.184-217。附录插图的最后边两图分别为所引资料的书影和雕刻 81 式造像的墙壁。第 38 式与 39 式疑同。


图7. 展列式
（svastikarecita）


图8. 圆环万字式
（maṇḍalasvastika）


图9. 双击式
（nikuṭṭaka）


图10. 单击式
（ardhanikuṭṭaka）


图11. 晃腰式
（kaṭicchinna）


图12. 半分式
（ardharecita）


图13. 胸部万字式
（vakṣahsvastika）


图14. 迷醉式
（unmatta）

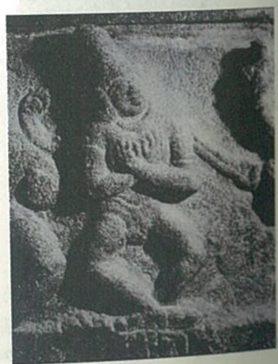

图15. 万字式
（svastika）


图16. 后背万字式
（pṛṣṭhasvastika）


图17. 四方万字式
（diksvastika）


图18. 火轮式
（alāta）


图19. 平腰式
（kaṭīsama）


图20. 平移式
（ākṣiptarecita）


图21. 颠簸式
（vikṣiptākṣiptaka）


图22. 半万字式
（ardhasvastika）


图23. 弯曲式
（añcita）


图24. 畏蛇式
（bhujaṅgatrāsita）



图25. 抬膝式
(ūrdhvajānu)



图26. 蜷曲式
(nikuñcita)



图27. 沉醉式
(mattalli)



图28. 半醉式
(ardhamattalli)



图29. 挥击式
(recitanikuṭṭita)



图30. 展足式
(pādāpaviddhaka)



图31. 旋转式
(valita)



图32. 绕动式
(ghūrṇita)



图33. 游戏式
(lalita)



图34. 杖翼式
(daṇḍapakṣa)



图35. 舞蛇式
(bhujaṅgatrastarecita)



图36. 脚镯式
(nūpura)



图37. 别枝回环式
(vaiśākharecita)



图38. 蜜蜂式
(bhramaraka)



图39. 精明式
(catura)



图40. 曲蛇式
(bhujaṅgāñcita)



图41. 杖舞式
(daṇḍakarecita)



图42. 蝎击式
(vṛścikakuṭṭita)



图43. 臀舞式
（kaṭibhrānta）



图44. 藤蝎式
（latāvṛścika）



图45. 旋摆式
（chinna）



图46. 蝎舞式
（vṛścikarecita）



图47. 蝎子式
（vṛścika）



图48. 戏法式
（vyamsita）



图49. 腰肋式
（pārśvanikuṭṭaka）

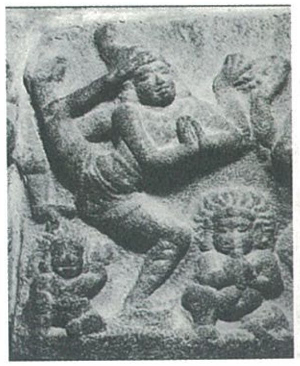


图50. 吉祥式
（lalāṭatilaka）



图51. 跨步式
（krāntaka）



图52. 曲腿式
（kuñcita）



图53. 轮环式
（cakramaṇḍala）



图54. 胸环式
（uromaṇḍala）



图55. 疾舞式
（ākṣipta）



图56. 现掌式
（talavilasita）



图57. 门闩式、门轴式
（argala）



图58. 回荡式
（vikṣipta）



图59. 旋动式
（āvṛtta, āvarta）



图60. 秋千式
（dolāpāda）



图61．回旋式
（vivṛtta）



图62．摇曳式
（vinivṛtta）



图63．侧步式
（pārśvakrānta）



图64．弯弓式
（niśumbhita）



图65．闪电式
（vidyudbhrānta）



图66．跨越式
（atikrānta）



图67．旋舞式
（vivartitaka）



图68. 象嬉式
（gajākriḍita）



图69．响掌式
（talasamsphotita）



图70．飞鸟式
（garuḍaplutaka）



图71．触面式
（gaṇḍasūcī）



图72．迂回式
（parivṛtta）



图73. 屈膝式
（pārśvajānu）



图74．灵鹫式
（gṛdhrāvalīnaka）



图75．悬手式
（sannata）



图76．针尖式
（sūcī）



图77．半针尖式
（ardhasūcī）



图78．穿针式
（sūcīviddha）

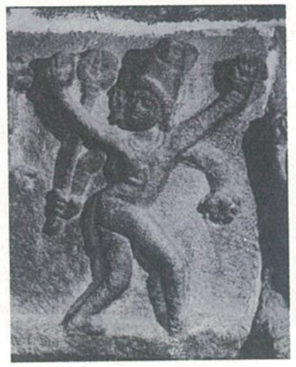


图79. 前跨式
（apakrānta）



图80. 孔雀游戏式
（mayūralalita）



图81. 蛇行式
（sarpita）

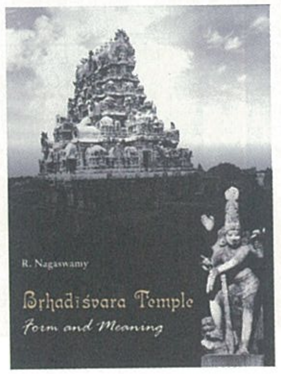


图82

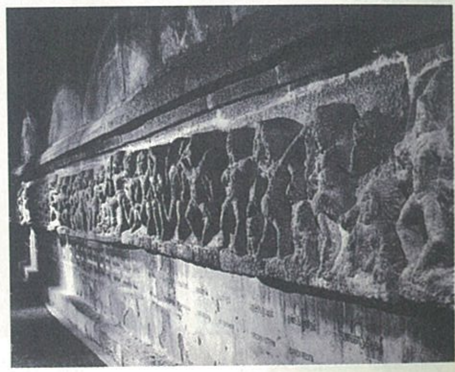
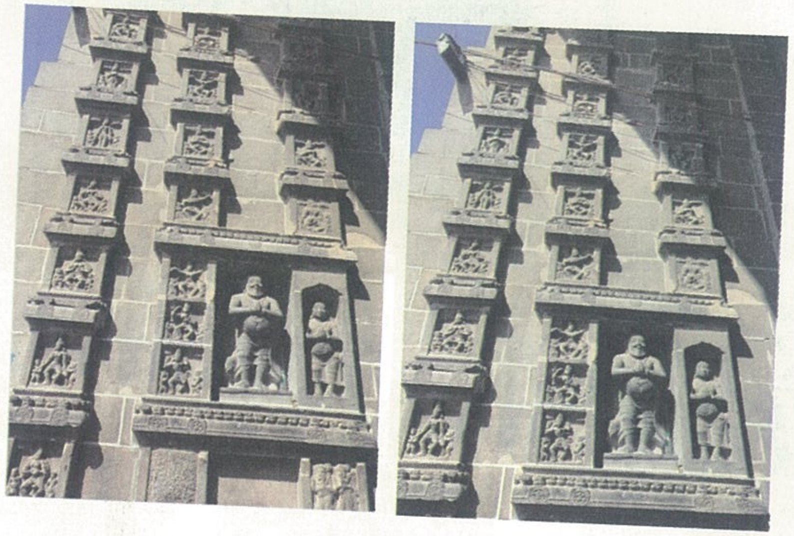
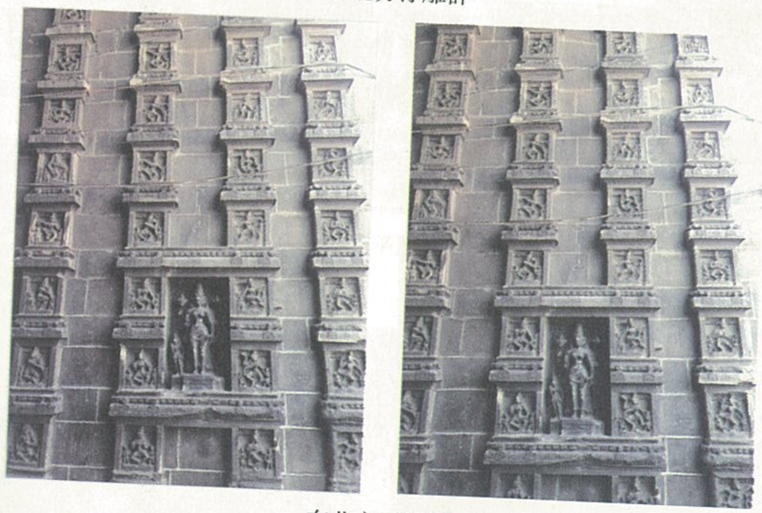


图83

附录14　南印度奇丹巴兰湿婆庙雕刻的刚舞108式像①



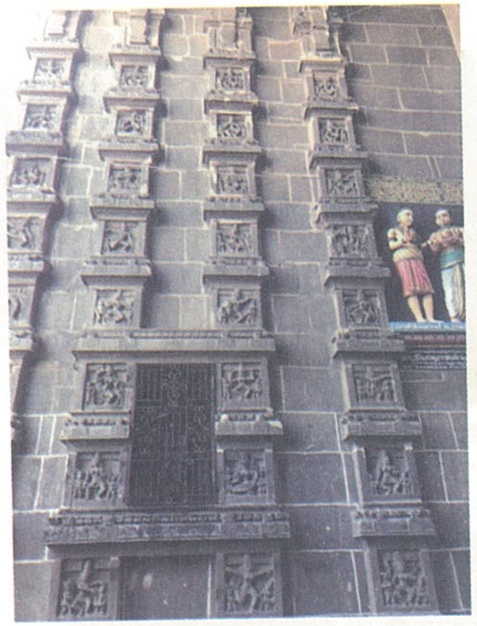
西北方浮雕群②

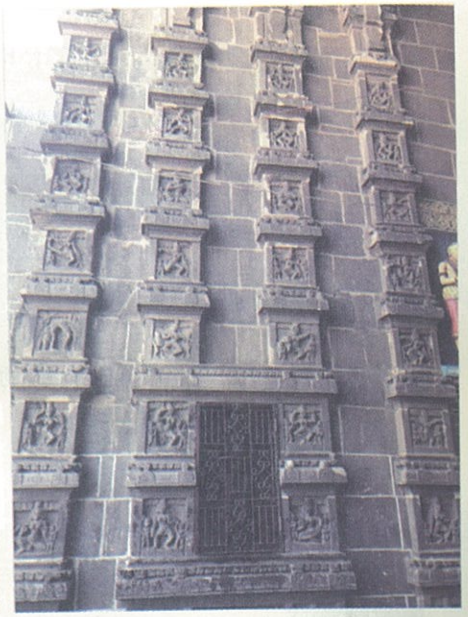


东北方浮雕群

① 译者于 2020 年 1 月 11 日赴泰米尔纳杜邦奇丹巴兰湿婆庙，实地拍摄了 108 种刚舞基本体式（基本动作）浮雕像。本附录为译者现场拍摄的相关图片。因为当时情况特殊，拍摄效果不佳，为方便阅读，某些造像图采用了两张。

② 每一浮雕的中央为舞女，左下方是击拍者，右下方是击鼓者。





东南方浮雕群





西南方浮雕群



第1式：献花式



第2式：反转式



第3式：盘腿式



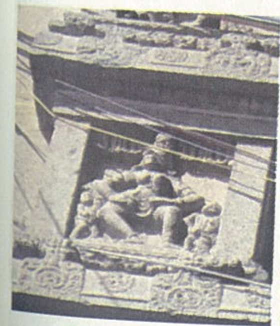
第4式：伸展式



第5式：平展式



第6式：敬伏式



第7式：展列式



第8式：圆环万字式



第9式：双跺式


第10式：单踩式


第11式：晃腰式


第12式：半分式


第13式：胸部万字式


第14式：迷醉式


第15式：万字式


第16式：后背万字式


第17式：四方万字式


第18式：火轮式


第19式：平腰式


第20式：平移式


第21式：颠簸式


第22式：半万字式


第23式：弯曲式


第24式：畏蛇式（惊蛇式）



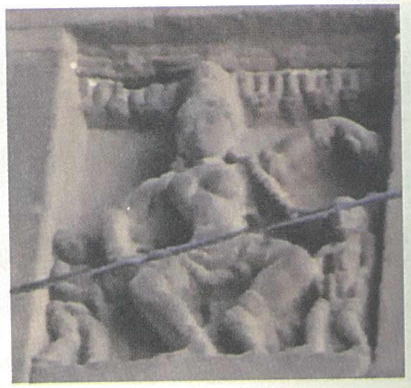
第25式：抬膝式



第26式：蜷曲式



第27式：沉醉式



第28式：半醉式



第29式：挥击式



第30式：展足式



第31式：旋转式



第32式：绕动式



第33式：游戏式



第34式：杖翼式



第35式：舞蛇式



第36式：脚镯式


第37式：别枝回环式


第38式：蜜蜂式


第39式：精明式


第40式：曲蛇式

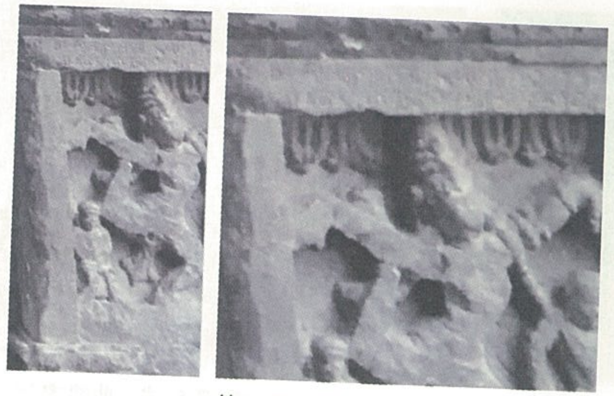

第41式：杖舞式


第42式：蝎击式


第43式：臀舞式


第44式：藤蝎式


第45式：旋摆式


第46式：蝎舞式


第47式：蝎子式


第48式：戏法式



第49式：腰肋式



第50式：吉祥式



第51式：跨步式



第52式：曲腿式



第53式：轮环式



第54式：胸环式



第55式：疾舞式



第56式：献掌式



第57式：门闩式



第58式：回荡式



第59式：旋动式



第60式：秋千式



第61式：回旋式



第62式：摇曳式



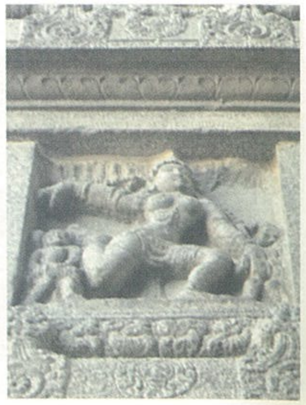
第63式：侧步式



第64式：弯弓式



第65式：闪电式



第66式：跨越式



第67式：旋舞式



第68式：象嬉式



第69式：响掌式



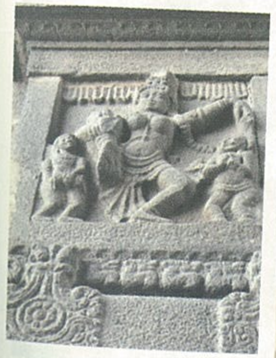
第70式：飞鸟式



第71式：触面式



第72式：迂回式



第73式：屈膝式



第74式：灵鹫式



第75式：悬手式


第76式：针尖式

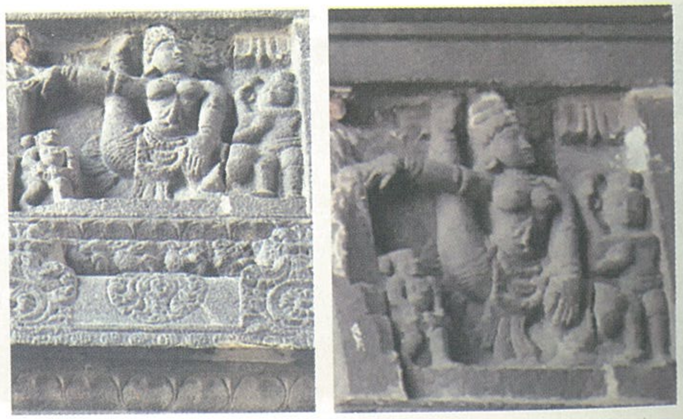

第77式：半针尖式

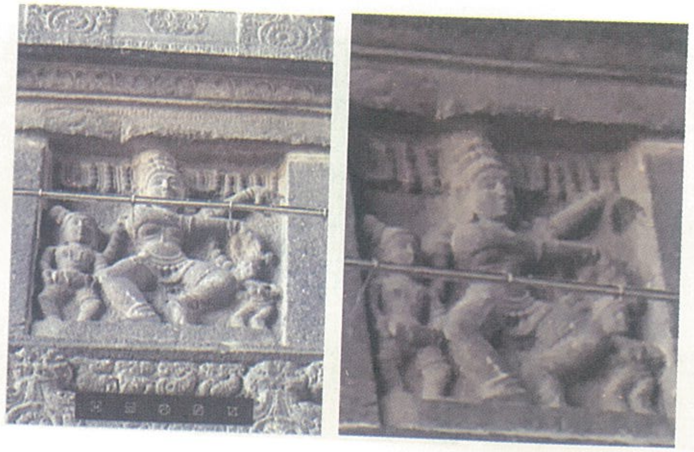

第78式：穿针式


第79式：前跨式


第80式：孔雀游戏式


第81式：蛇行式


第82式：杖步式

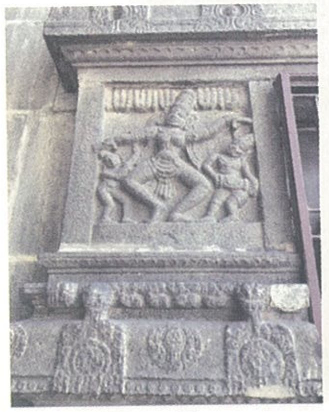

第83式：鹿跃式

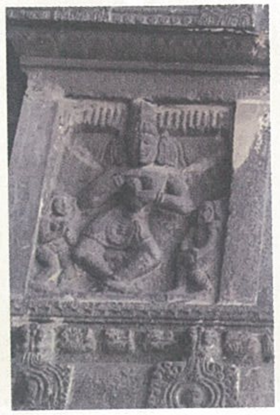

第84式：风舞式


第85式：穹窿式


第86式：迷踪式

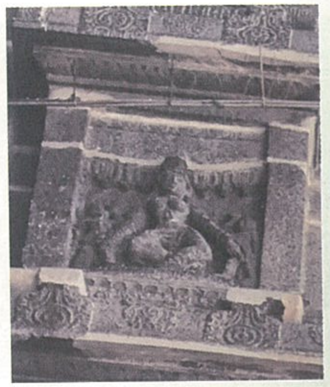

第87式：象牙式


第88式：滑蛇式


第89式：狮嬉式


第90式：狮子式


第91式：波荡式


第92式：流动式

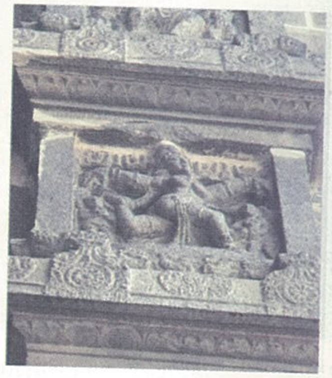

第93式：击掌式


第94式：诞生式


第95式：鹦鹉式

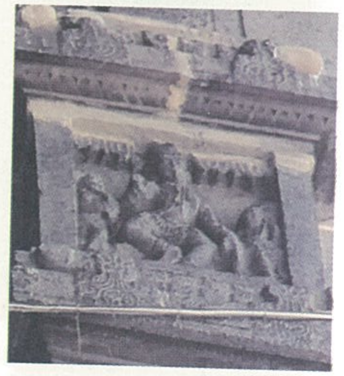

第96式：安住式


第97式：羊嬉式


第98式：腾跃式


第99式：放逸式


第100式：毗湿奴式


第101式：激动式


第102式：梁柱式


第103式：跺地式

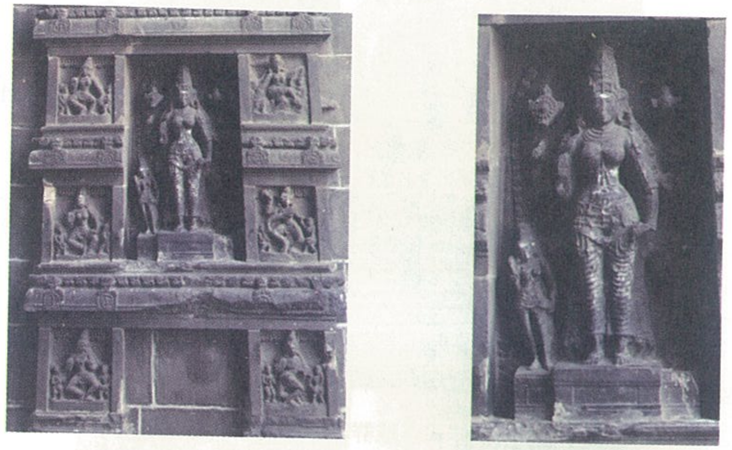

第104式：牛嬉式


第105式：晃首式


第106式：游蛇式

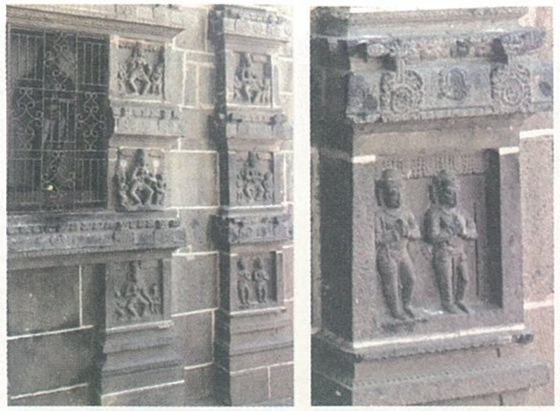

第107式：车轮式


第108式：恒河下凡式

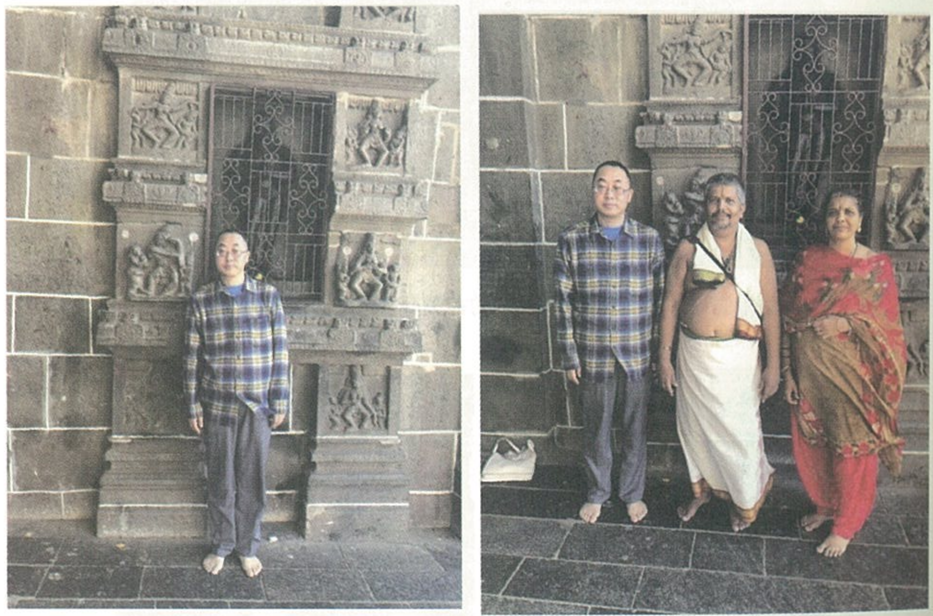

东北方基本体式浮雕群下方的湿婆与雪山女神雕像


西南方基本体式浮雕群下方的神灵雕像（铁门内部黑色立像）


北方基本体式浮雕群下方人像
（左为1231年打败朱罗王三世而称王并主持修建奇丹巴兰神庙南门和东门的Kopperunciṅga，右为镌刻《舞论》108种基本体式的梵文颂诗的工匠Śolakon）。



西南方基本体式浮雕群下方的造像者石刻像



译者在西南浮雕群下邂逅两位印度朋友并合影留念

附录15　印度和印度尼西亚神庙的刚舞24式石刻造像①



1. 献花式 T|K / C|S

① 刚舞 108 式或曰 108 种刚舞基本体式（基本动作）的图例，常见于印度学者出版的各种戏剧和舞蹈艺术著作中。这里以印度和印度尼西亚的几个印度教神庙墙上的 24 个基本体式（基本动作）石刻像为例，作一直观说明。每一张舞蹈造像图附录的大写字母 T 代表坦焦尔 (Thanjavur) 神庙，K 代表孔巴科纳（Kumbhakonam）神庙，C 代表奇丹巴兰（Chidambaram）神庙，S 代表萨塔拉 (Satara) 神庙，P 代表印度尼西亚爪哇岛的印度教神庙普兰巴南庙（Prambanan）。这些图像的来源，参见 Padma Subrahmanyam, *Karanas: Common Dance Codes of India and Indonesia,Vol. 3: A Visual Elucidation*, Chennai: Nrithyodaya, 2003. pp. 1，16，26，27，42，45，46，52，56，67，71，72，73，76，77，79，85，89，91，92，93，99，105，107，110，114，117，118。这些舞蹈石刻像分别是（数字代表其在《舞论》中的排列顺序）：1. 献花式（talapuṣpapuṭa）、15. 万字式（svastika）、24. 畏蛇式（bhujaṅgatrāsita）、38. 蜜蜂式（bhramaraka）、41. 杖舞式（daṇḍakarecita）、46. 蝎舞式（vṛścikarecita）、50. 吉祥式（lalāṭatilaka）、60. 秋千式(dolāpāda)、64. 弯弓式(niśumbhita)、65. 闪电式(vidyudbhrānta)、68. 象嬉式(gajākriḍita)、70. 飞鸟式(garuḍaplutaka)、76. 针尖式(sūcī)、80. 孔雀游戏式(mayūralalita)、82. 杖步式(daṇḍapāda)、83. 鹿跃式（hariṇapluta）、89. 狮嬉式（simhakrīḍita）、95. 鹦鹉式（avahitthaka）、97. 羊嬉式（elakākrīḍita）、100. 毗湿奴式（viṣṇukrānta）、104. 牛嬉式（vṛṣabhakrīḍita）、105. 晃首式（lolita）、107. 车轮式（śakaṭāsya）、108. 恒河下凡式 (gaṅgāvataraṇa)。



15. 万字式 $\frac{K|C}{T|S}$



24. 艮蛇式 $\frac{P|C|K}{S}$



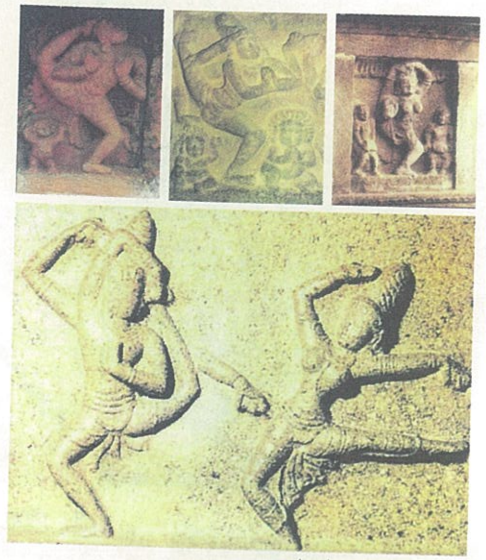
38. 蜜蜂式 $\frac{T|C|P}{S|K}$



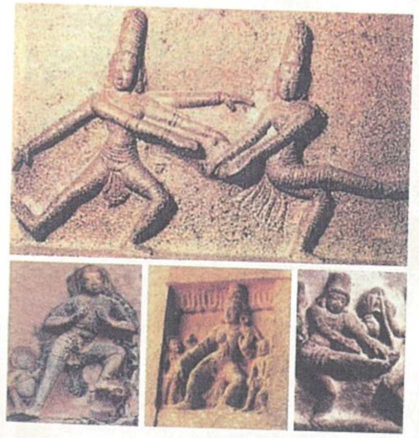
41. 杖舞式 $\frac{P|T|K}{S|C}$



46. 蝎舞式 $\frac{S}{C|K|T}$



50. 吉祥式 $\frac{K|T|C}{S}$



60. 秋千式 $\frac{S}{K|C|T}$



64. 弯弓式 $\frac{K|C|T}{P|S}$



65. 闪电式 K|C / T|S



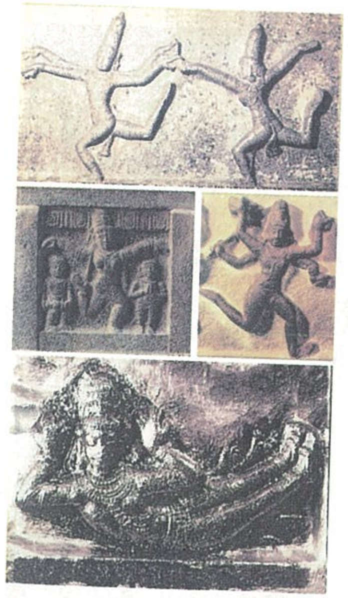
68. 象嬉式 P|C|K / T|S



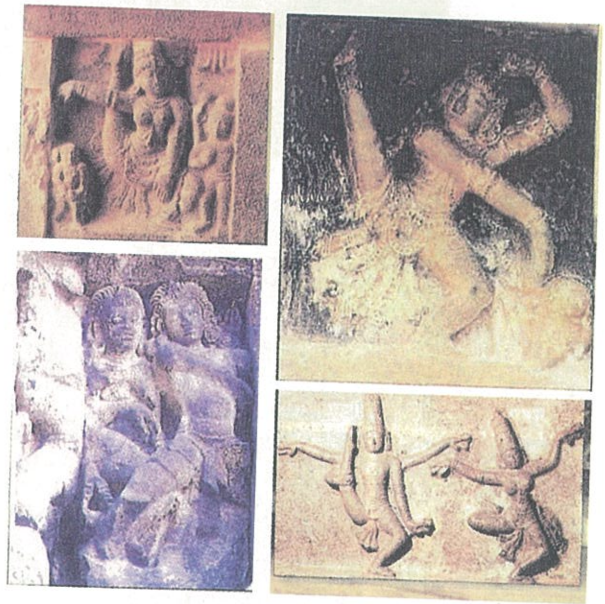
70. 飞鸟式 T|K / C|S



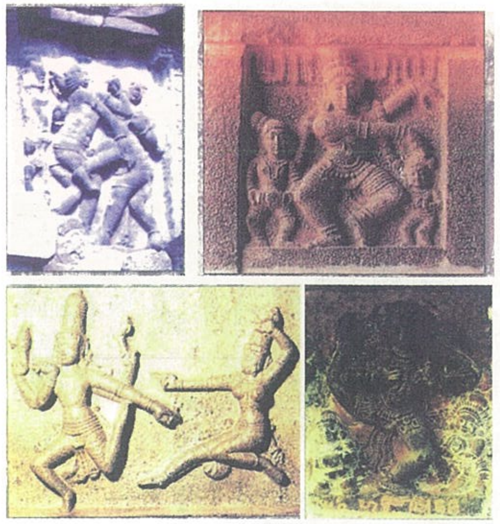
76. 针尖式 C|S|T / K



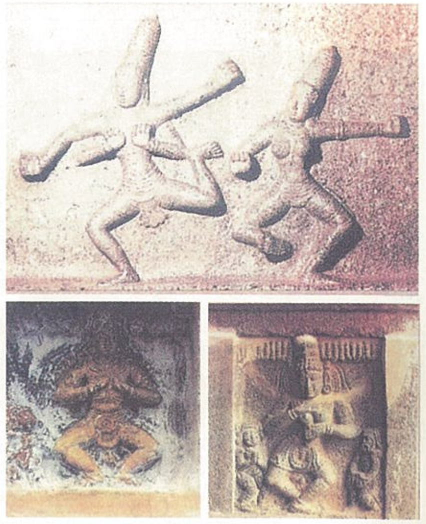
80. 孔雀游戏式 S / C|T / K



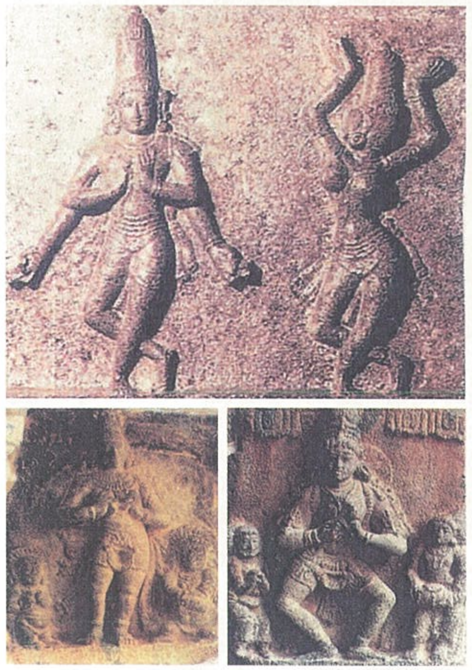
82. 杖步式 C|K / P|S



83. 鹿跃式 P|C / S|K



89. 狮嬉式 S / K|C



95. 鹦鹉式 S / K|C



97. 羊嬉式 P|C / S



100. 毗湿奴式 S / P|K|C



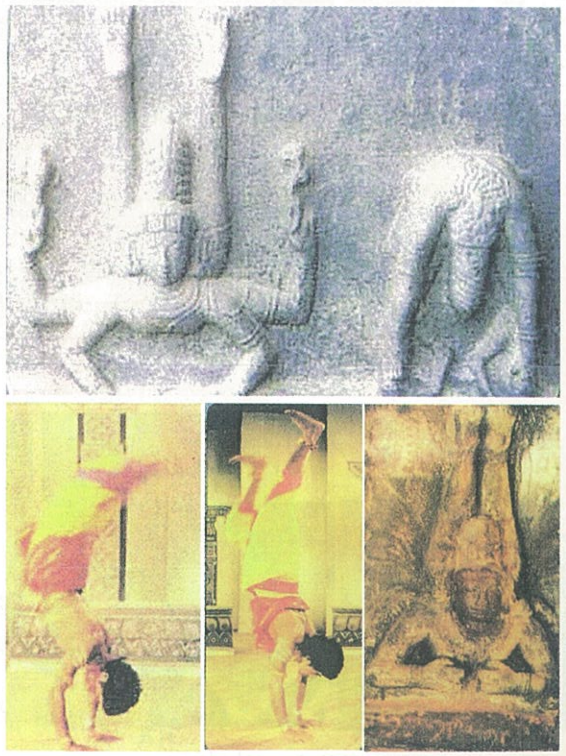
104. 牛嬉式 S|K / C



105. 晃首式 K|C|P|S



107．车轮式　P | K | C / S |



108．恒河下凡式　S / | | K

译后记

2017年，笔者的《印度古典文艺理论选译》出版。该书“译后记”（见该书第967至968页）记录了当时的复杂心情：“正如前边提到的那样，《东方戏剧学的开山之作：〈舞论〉研究》一文给笔者很大的震撼。不过，震撼归震撼，笔者对《舞论》敬畏有加，开头并未想到要对以它为代表的印度古典文艺理论著作的诸多重要篇章甚或全文进行逐译。仔细回忆一下，大约是2010年的夏秋之交，笔者尝试翻译部分梵语诗学著作的章节。日积月累，到了2015年初春拙著《印度文论史》定稿之际，已经有了可观的一些字数……修改《印度文论史》时，本人利用2011年底在印度收集的部分音乐、舞蹈资料，补写了古典艺术论一节。也许正是这一节，埋下了一粒充满希望而又苦涩无比的种子……在将《印度文论史》的电子文档发往出版社之前，笔者一时心血来潮，也因为此前修改其中涉及《舞论》一章内容时常常因材料受限而捉襟见肘、倍感尴尬，遂胆大包天地闯入婆罗多在两千多年前播种、而今一望无垠的‘原始森林’……重头戏即《舞论》的翻译，也由当初计划翻译几章扩充为二十多章。就这样，我踏上了似曾相识却又完全不同的一段艰辛旅程。由于涉及古代语言、文化等复杂因素，古典文艺理论翻译之难，有此不幸体验者是不会轻易否认的。于是，从2015年2月23日至2017年2月28日，700多个日日夜夜的大部分时间，自己在印度古典文艺理论的神秘漩涡里学习坐禅。”这段话既说明了以《舞论》为代表的印度古典文艺理论著作翻译、研究之艰辛，也说明了笔者在翻译、研究《舞论》的过程中从不自觉到自觉的心理轨迹。

2017年6月9日，笔者将《印度古典文艺理论选译》的定稿发往出版社。当月底，笔者获得国家社会科学基金重点项目“《舞论》研究”的资助。这极大地激发了笔者进一步系统探索《舞论》并完成其全书翻译的兴趣。因此，笔者于2018年10月8日完成了《舞论》余下11章的翻译（稍有研究常识者都明白翻译

是外国文学研究绝佳门径的浅显道理）。笔者依据的底本仍然是《舞论》高斯本。2019年5月7日，笔者与出版社签订出版合同以后，并未及时交付书稿。笔者对《舞论》进行了较为系统的研究，并于2017年11月（2日至25日）、2020年1月（4日至19日）两度造访印度，搜集了大量相关的研究资料。在此基础上，笔者对《舞论》的相关译文进行了力所能及的修订。本书36章中的25章译文，已经收入2017年笔者出版的《印度古典文艺理论选译》（上册）。这些译文此次收入本书时，已经过了大量的修改。译文即将交付，笔者的心却更加忐忑不安，同时也有颇多感慨。

回忆近几年的翻译、研究工作，印象最深的还数2017年11月和2020年1月的两次印度之旅。如果没有这两次印度之行搜集的大量新资料，没有对南印度奇丹巴兰湿婆庙的108式刚舞浮雕像的实地考察等，很难想象笔者的翻译和研究将会面临多么巨大的困惑与难以解决的问题！为此，笔者要真诚感谢先后向笔者发出邀请函的三位印度学者：印度国际大学（Viswa Bharati University）中国学院院长巴纳吉教授（Avijit Banerjee）、印度尼赫鲁大学（JNU）外语学院中国与东南亚研究中心狄伯杰教授（B.R. Deepak）和印度“发展中国家研究与信息系统”（Research and Information System for Developing Countries，简称RIS）的帕塔卡博士（Dr. Namrata Pathak，女）。笔者在国际大学、德里大学和尼赫鲁大学图书馆复印的诸多关于《舞论》的文献，成为翻译和研究的重要基础。2020年1月11日，笔者独自租车（花费约800元人民币）从马德拉斯奔赴三百多公里外的奇丹巴兰湿婆神庙。当笔者步入东边的庙门，一眼看到庙门内侧浮雕柱上那熟悉而亲切的108式刚舞石刻像，那一刻，心底排山倒海的激动，恐怕只有极少数人才可体味。1月12日，笔者在马德拉斯书市买到了一些珍贵的古典艺术研究资料。1月17日，笔者在著名的印度国立艺术学院（Sangeet Natak Akademi）图书馆发现了三卷本的*Karanas: Common Dance Codes of India and Indonesia*。但是，馆长却不允许笔者复印。就在笔者深陷绝望之际（因为该三卷本已经绝版而无法买到），该图书馆的管理员Praveen Dureja先生和一位女士帮笔者联系了相距不远的英迪拉·甘地国立艺术中心（IGNCA）图书馆馆长Ramesh C. Gaur先生（他曾来华访问），后者惠允笔者复印帕德玛女士的三卷本著作。次日，笔者如愿拿到三卷本的精美的彩色复印件，并获得了Gaur先生秘书赠送的精美礼袋。这真是山重水复疑无路，柳暗花明又一村！这些资料在笔者修改《舞论》

译文和研究《舞论》的过程中，发挥了其他资料无法替代的巨大作用。这些是并不遥远却刻骨铭心的往事。愿这些酸甜苦辣、百味俱全的经历伴随笔者继续独自跋涉。

感谢在笔者翻译、研究《舞论》的过程中以各种形式支持笔者或为笔者解答疑难的国内外专家，他们的名字有的在本书注释中已经出现（如广东外语外贸大学的田克萍教授、吴圣杨教授和四川外国语大学的段孟洁老师等）。其中，中国社会科学院的印度文学、文化研究专家刘建先生常常不吝赐教，笔者永远感念于心！感谢成都中医药大学印度传统医药研究所所长王张教授，他数次赠书于我，还不辞辛苦为我解答本书翻译中一些涉及印度传统医学（阿育吠陀）、药物的问题。

感谢在笔者两次赴印搜集资料时提供各种形式帮助的一些中国留学生。其中，就读于尼赫鲁大学的梁玉莹劳苦功高，其他留学生如张洋、霍文乐、冯威、金梓达、陈冰睿等同学也先后提供了许多无私的帮助。此外，还有许多印度教授和印度学生也提供了各种形式的帮助（笔者无法一一记起他们的姓名），在此一并致谢。

感谢四川大学南亚研究所常务副所长李涛教授慷慨地为本书提供出版资助。感谢本所科研秘书曾祥裕博士为此提供的各种帮助。

感谢本书策划编辑、巴蜀书社的张照华先生！十年以来，他是我数本著作、译著的责任编辑。我们合作向来愉快。感谢他和本书责任编辑王楠女士为本书顺利出版付出的艰辛劳动！他们字斟句酌的修改将本书存在的文字谬误降到了最低。

感谢为笔者提供各种帮助的四川大学文学与新闻学院、四川大学南亚研究所、四川大学历史文化学院的研究生同学，包括雷昌秀、王冬青、马金桃、黄潇、曹怡凡（以上为四川大学比较文学与世界文学专业博士研究生）、刘昭、李晓娟、杨闰、高翔、解斐斐、皮婉婷、兰婷（以上为四川大学国际关系专业硕士研究生，其中前五人已毕业）、李贻娴、王琼林（以上二人为已毕业的四川大学世界史专业硕士研究生），等等。

最后也要感谢我的家人。今年1月19日自新德里回成都后，恰遇新冠肺炎开始大规模传播、流行之际。那时至今的近半年时间，我自觉地与世隔离。除了极少数时间外，我几乎一直待在书房修改译文和开展相关的课题研究工作。我

是外国文学研究绝佳门径的浅显道理）。笔者依据的底本仍然是《舞论》高斯本。2019年5月7日，笔者与出版社签订出版合同以后，并未及时交付书稿。笔者对《舞论》进行了较为系统的研究，并于2017年11月（2日至25日）、2020年1月（4日至19日）两度造访印度，搜集了大量相关的研究资料。在此基础上，笔者对《舞论》的相关译文进行了力所能及的修订。本书36章中的25章译文，已经收入2017年笔者出版的《印度古典文艺理论选译》（上册）。这些译文此次收入本书时，已经过了大量的修改。译文即将交付，笔者的心却更加忐忑不安，同时也有颇多感慨。

回忆近几年的翻译、研究工作，印象最深的还数2017年11月和2020年1月的两次印度之旅。如果没有这两次印度之行搜集的大量新资料，没有对南印度奇丹巴兰湿婆庙的108式刚舞浮雕像的实地考察等，很难想象笔者的翻译和研究将会面临多么巨大的困惑与难以解决的问题！为此，笔者要真诚感谢先后向笔者发出邀请函的三位印度学者：印度国际大学（Viswa Bharati University）中国学院院长巴纳吉教授（Avijit Banerjee）、印度尼赫鲁大学（JNU）外语学院中国与东南亚研究中心狄伯杰教授（B.R. Deepak）和印度“发展中国家研究与信息系统”（Research and Information System for Developing Countries，简称RIS）的帕塔卡博士（Dr. Namrata Pathak，女）。笔者在国际大学、德里大学和尼赫鲁大学图书馆复印的诸多关于《舞论》的文献，成为翻译和研究的重要基础。2020年1月11日，笔者独自租车（花费约800元人民币）从马德拉斯奔赴三百多公里外的奇丹巴兰湿婆神庙。当笔者步入东边的庙门，一眼看到庙门内侧浮雕柱上那熟悉而亲切的108式刚舞石刻像，那一刻，心底排山倒海的激动，恐怕只有极少数人才可体味。1月12日，笔者在马德拉斯书市买到了一些珍贵的古典艺术研究资料。1月17日，笔者在著名的印度国立艺术学院（Sangeet Natak Akademi）图书馆发现了三卷本的*Karanas: Common Dance Codes of India and Indonesia*。但是，馆长却不允许笔者复印。就在笔者深陷绝望之际（因为该三卷本已经绝版而无法买到），该图书馆的管理员Praveen Dureja先生和一位女士帮笔者联系了相距不远的英迪拉·甘地国立艺术中心（IGNCA）图书馆馆长Ramesh C. Gaur先生（他曾来华访问），后者惠允笔者复印帕德玛女士的三卷本著作。次日，笔者如愿拿到三卷本的精美的彩色复印件，并获得了Gaur先生秘书赠送的精美礼袋。这真是山重水复疑无路，柳暗花明又一村！这些资料在笔者修改《舞论》

译文和研究《舞论》的过程中，发挥了其他资料无法替代的巨大作用。这些是并不遥远却刻骨铭心的往事。愿这些酸甜苦辣、百味俱全的经历伴随笔者继续独自跋涉。

感谢在笔者翻译、研究《舞论》的过程中以各种形式支持笔者或为笔者解答疑难的国内外专家，他们的名字有的在本书注释中已经出现（如广东外语外贸大学的田克萍教授、吴圣杨教授和四川外国语大学的段孟洁老师等）。其中，中国社会科学院的印度文学、文化研究专家刘建先生常常不吝赐教，笔者永远感念于心！感谢成都中医药大学印度传统医药研究所所长王张教授，他数次赠书于我，还不辞辛苦为我解答本书翻译中一些涉及印度传统医学（阿育吠陀）、药物的问题。

感谢在笔者两次赴印搜集资料时提供各种形式帮助的一些中国留学生。其中，就读于尼赫鲁大学的梁玉莹劳苦功高，其他留学生如张洋、霍文乐、冯威、金梓达、陈冰睿等同学也先后提供了许多无私的帮助。此外，还有许多印度教授和印度学生也提供了各种形式的帮助（笔者无法一一记起他们的姓名），在此一并致谢。

感谢四川大学南亚研究所常务副所长李涛教授慷慨地为本书提供出版资助。感谢本所科研秘书曾祥裕博士为此提供的各种帮助。

感谢本书策划编辑、巴蜀书社的张照华先生！十年以来，他是我数本著作、译著的责任编辑。我们合作向来愉快。感谢他和本书责任编辑王楠女士为本书顺利出版付出的艰辛劳动！他们字斟句酌的修改将本书存在的文字谬误降到了最低。

感谢为笔者提供各种帮助的四川大学文学与新闻学院、四川大学南亚研究所、四川大学历史文化学院的研究生同学，包括雷昌秀、王冬青、马金桃、黄潇、曹怡凡（以上为四川大学比较文学与世界文学专业博士研究生）、刘昭、李晓娟、杨闰、高翔、解斐斐、皮婉婷、兰婷（以上为四川大学国际关系专业硕士研究生，其中前五人已毕业）、李贻娴、王琼林（以上二人为已毕业的四川大学世界史专业硕士研究生），等等。

最后也要感谢我的家人。今年1月19日自新德里回成都后，恰遇新冠肺炎开始大规模传播、流行之际。那时至今的近半年时间，我自觉地与世隔离。除了极少数时间外，我几乎一直待在书房修改译文和开展相关的课题研究工作。我